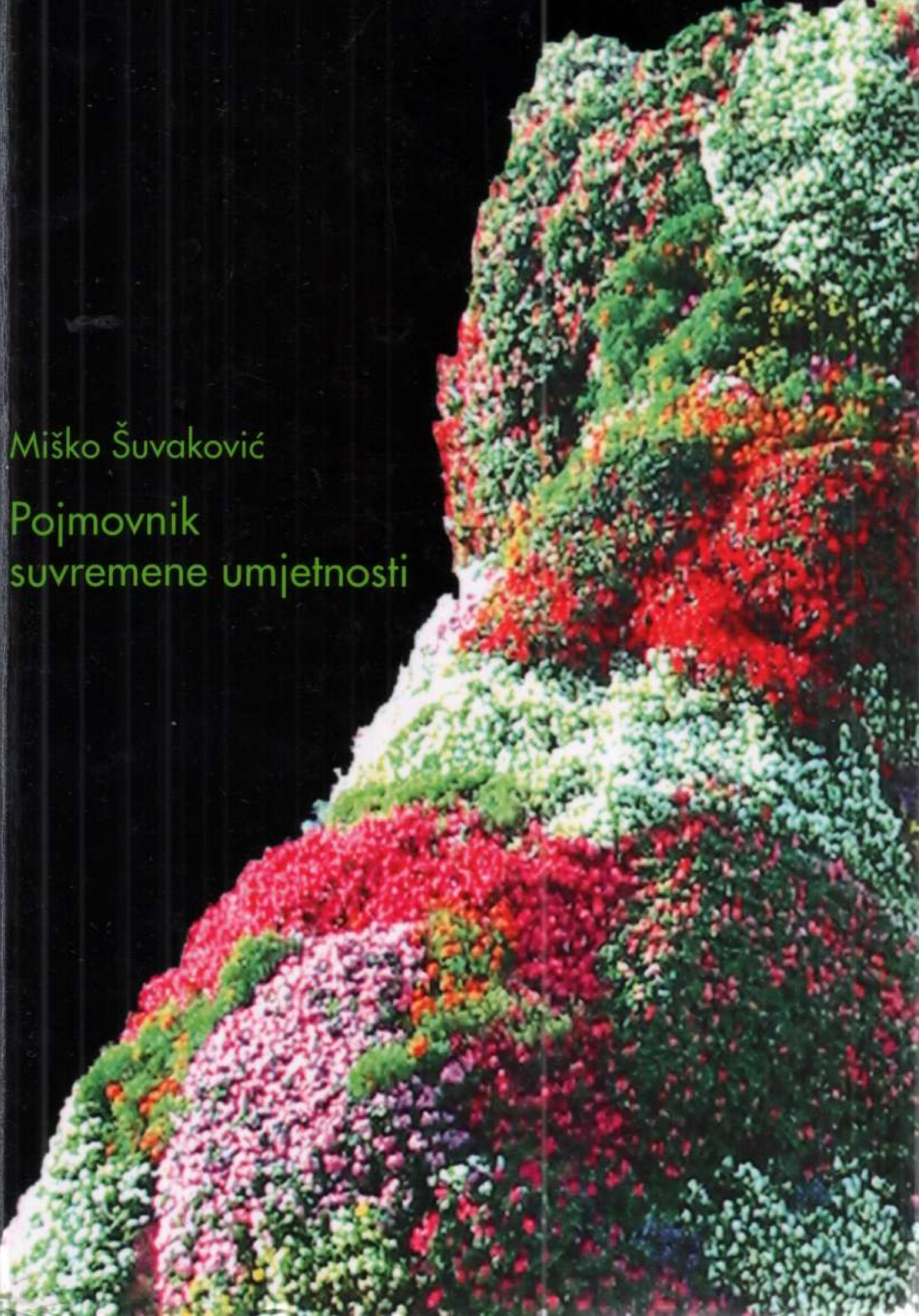
Miško Šuvaković

Pojmovnik suvremene umjetnosti





Izdavači
Horetzky, Zagreb
Vlees & Beton, Ghent

Urednici
Jasna Galjer
Ranko Horetzky

Recenzenti
Sonja Briski Uzelac
Ješa Denegri
Jasna Galjer

Oblikovanje
Ranko Horetzky

Vlees & Beton izdanje broj 67

Autor i izdavači zahvaljuju Milu de Kooningu, Jeffu Koonsu, Andreju Mahečiću, Fayezu Rishegu i Darku Šimičiću

© 2005 Horetzky
Sva prava zadržana. Niti jedan dio ove knjige ne smije se reproducirati na na koji elektronski i mehanički način (uključujući fotokopiranje i snimanje, te pohranu i pretraživanje podataka) bez pismene dozvole izdavača.

ISBN 953-7159-04-3

CIP Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica - Zagreb

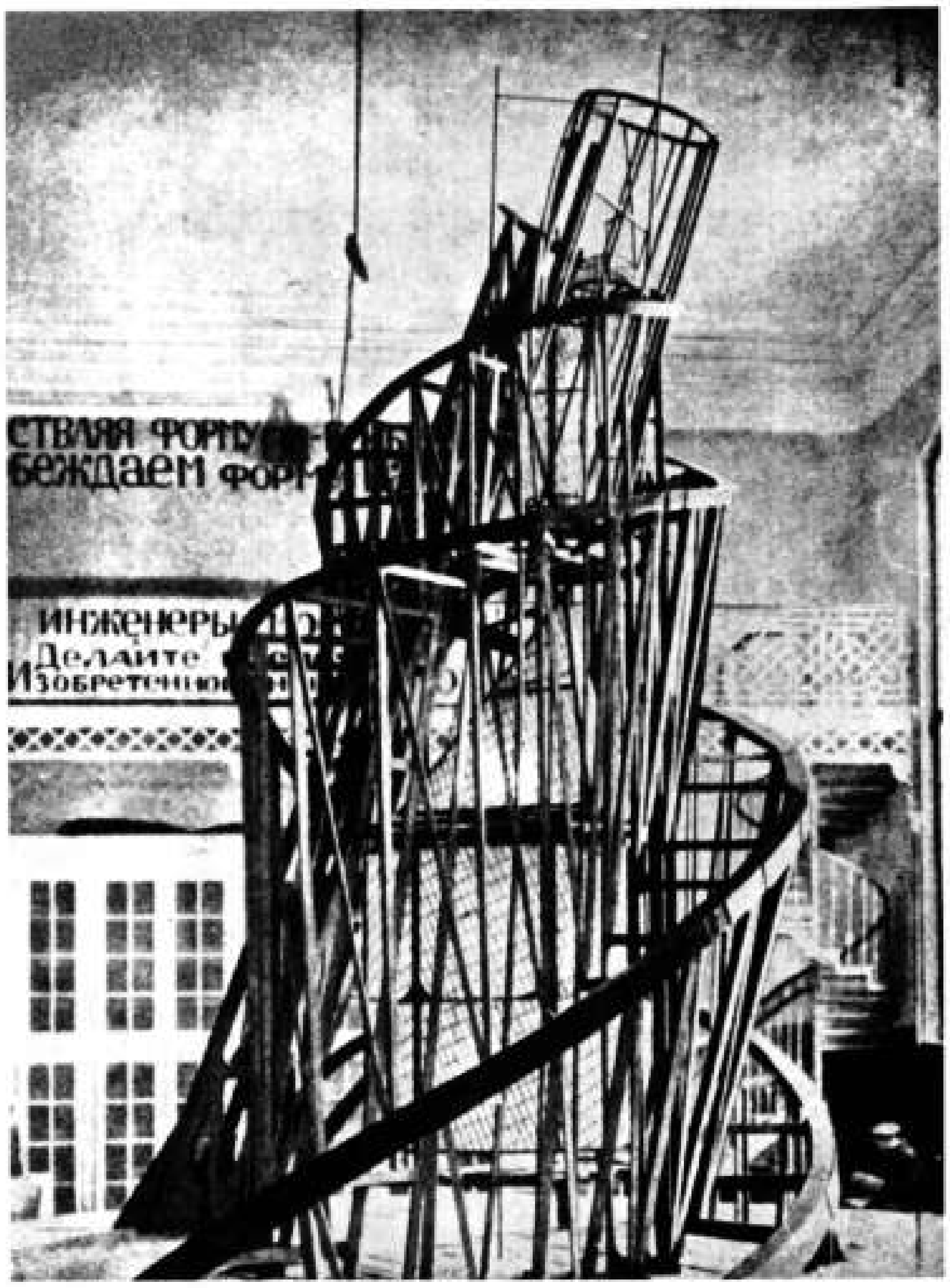
Objavljivanje knjige pomogli su
Ministarstvo kulture s 50.000,00 kn i Gradski ured za kulturu Zagreba s 20.000,00 kn

Miško Šuvaković

Pojmovnik suvremene umjetnosti

Horetzky, Zagreb
Vlees & Beton, Ghent
2005

Sadržaj


ИНЖЕНЕРЫ
Делайте

Umjetnost u doba teorije

Sonja Briski Uzelac

Promjena paradigme znanja

Krajem 20. stoljeća općeprihvaćena sintagma *umjetnost u doba teorije* ne podrazumijeva tek melankolična zapažanja da više ne živimo u jednom *a priori* zajedničkom svijetu, nego i spoznajnu argumentaciju koju je još Heidegger savršeno predočio, a većina epistemologa, na ovaj ili onaj način, dalje razradila. Svu je povijesnu, filozofsku i teorijsku argumentaciju sadržanu u naznačenoj promjeni epistemološke paradigme Gaston Bachelard sažeo u dojmljivu rečenicu: "Ništa nije dano, sve je izgrađeno". Iza njegovog iskaza stoji smisao mnogobrojnih teorijskih diskursa što govore o propitivanju, razgrađivanju i preobrazbi koordinatnog sustava epohe modernizma, koji je održavao moć velike metapriče o univerzalnosti kao ideji vodilji koja je bila u stanju obuhvatiti i određivati teorijsko znanje i praktično djelovanje cijele epohe. Iznova otkrivena Nietzscheova najava smrti "apsolutnog subjekta" (stajališta apsolutne istine) označila je istodobno pojavu "razbijenog subjekta" (stajališta radikalnog relativizma: nema jedne jedine istine, istine "po sebi", nego samo više istina, odnosno "interpretacija"). Mnogostruki se subjekt, otvoren prema drugosti, oslobodio prinude objektivnosti, koja na kraju krajeva i samu sebe poima tek u odnosu na teorijsku konstrukciju koju je stvorio subjekt modernog prosvjetiteljstva. Time je signalizirao proces višestrukog preokreta i napuštanja jedinstvenosti racionalizma te njegovog scijentizma i označio prijelaz prema mnoštvu konkretnih paradigmi (pa i paradigmi racionalnosti), odnosno pluralizmu jezika, modela i postupaka. No raspadanje jedinstva i cjeline znanja u kasnom modernizmu postavlja pitanje o odlikama i statusu današnjeg znanja, o novim tehnologijama koje dolaze i utječu na njegovu internu specifičnost i vanjske zahtjeve. Dok je moderno znanje imalo formu jedinstva na temelju vodeće ideje koja ga legitimira, suvremenu situaciju, naprotiv, odlikuje popuštanje stege jedinstva, ne samo "gubitak središta" nego i "razlaganje cjeline", kada je "totalitet kao takav postao neupotrebljiv, pa je tako došlo do oslobađanja dijelova",[1] fragmentacije kao preduvjeta pojave postmodernog pluralizma.

No, to ne znači da se čežnja za izgubljenom cjelinom i središtem znanja lako prekidala, jer ona još uvijek tinja u okoštalom idealu pozitivnog, "objektivnog" znanja nasuprot onom "interpretativnom". Od predstavnika generacije bečkog kruga (Robert Musil, Karl Kraus, Adolf Loos, Hermann Broch, Max Dvořak, Hans Sedlmayr, Ludwig Wittgenstein itd..) na prekretnici 19. i početkom 20. stoljeća koji su držali do nostalgične perspektive jedinstva, jedino Wittgenstein nije završio u pozitivizmu koji je razvila "bečka škola" (i Bečka škola povijesti umjetnosti), jer je svojim istraživanjem "jezičnih igara" naznačio perspektivu (i poststrukturalističku) kraja 20. stoljeća s kojom ima posla suvremeni svijet, a posebno njegove pojmovne i interpretativne strategije.

Status pojmova

Ovo početno naglašavanje promjena u dvadesetostoljetnom spoznajnom prostoru i njegovoj mreži označavajućih odnosa u funkciji je razjašnjavanja kontroverzi oko značenja pojma *moderno*, što

[1] Vidi: Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 1993.

je od bitnog značaja za kritičko-povijesnu perspektivu njegovog suvremenog preispitivanja, jer mnogi od nas, kada počinju govoriti o "modernoj" umjetnosti, vjeruju da je ovaj pojam ne samo sam po sebi razumljiv nego i jedinstven te jednoznačan. Da tome nije tako govori cjelokupna rasprava s područja kritike, estetike, povijesti umjetnosti i teorije koja se sve vrijeme odvijala u rasponu od ključnih koncepata *modernog*, *modernizma* i *modernosti*, bilo kao pripremna, prijelazna ili obavezna faza "za velike kritičke sinteze i konstrukcije u budućnosti",[2] do koncepata "postmodernog stanja" (J.-F. Lyotard)[3] i "naše postmoderne moderne" (W. Welsch).[4] Kada se teorijskih termina rasprave o modernizmu poduhvatio Charles Harrison,[5] njene je okvire sveo na ključne kategorije koje omogućavaju strukturni opis složene realnosti. Ne ulazeći u osnovnu dijalektiku umjetničkog stvaralaštva (staro-moderno) općenito određenu dvjema stalno suprotstavljenim težnjama, jedne prema kanonizaciji (norme, vrijednosti, tradicije, podražavanja) i druge prema *novumu* (originalnost, sloboda, suvremenost, napredak), Harrison je kritičkom razlikovanju ovih termina postavio povijesne (prostorno-vremenske) i teorijske granice.

U umjetničko-povijesnom diskursu one se očituju u primjeni pojma modernizam na jedan od tri različita, premda međusobno povezana načina, ovisno o interesima i ciljevima reprezentacije problema. Ovom prilikom ćemo ostaviti po strani prvi i najrasprostranjeniji način primjene tog pojma za označavanje stanja kulture koje proističe iz širih ekonomskih, tehnoloških i političkih promjena ("modernizacija"), ali i skupa stavova koji ih prate (sklonost i iskustvo "modernosti"), a koji se ponajprije prepoznaje u tematskoj zaokupljenosti problemima i prizorima "modernog doba", čije je okvire već na početku 20. stoljeća postavio Georg Simmel u eseju *Metropola i moderni život*. No kada je riječ o drugoj polovini istog stoljeća, "moderno" je umjetničko djelo i kao "djelo-stvar" i kao "estetski objekt" već potpuno diferencirano razdvojeno u "kolektivnoj svijesti", pa se gotovo paralelno koriste i kodiraju dva značenja modernizma, koja istodobno izdvajaju i označavaju dva oblika umjetničke prakse kao relevantne za dano vrijeme. Ova značenja svojim konceptualnim okvirima bitno određuju i "odmjeravaju" status i značaj umjetničkih zbivanja, implicirajući stanje neprestane intelektualne i teorijske "budnosti", da parafraziram kritičara i teoretičara iz kasnih šezdesetih, Michaela Frieda.[6]

Za razliku od prvog značenja, općeg evociranja i reprezentacije čitavog spektra moderne društvene egzistencije, drugi, više diferenciran pojam modernizma vrijednosno je bio usmjeren na izdvajanje one "dominantne" tendencije u modernoj kulturi svoga doba koja ukazuje na njenu modernističku liniju, odnosno njenu koncentriranost na samokritičke postupke okrenute preispitivanju granica discipline i vlastitog medija. Pridjevski oblik ovog modernizma je dakle "modernistički", a ne tek "moderan", i označava estetski formalizam kao specifični pristup umjetničke prakse u području visoke umjetnosti, a nasuprot njenih akademskih i konzervativnih oblika, ali također i svih oblika popularne i masovne kulture te kiča. U ovakvom je kritičko-teorijskom pristupu posebno apostrofirana općenita pokretačka uloga umjetničke avangarde, no to što se ona mijenjala i što je neprestano, od povijesne preko neoavangarde do postavangarde, pomicala granice samokritičnosti, a time i proširivala pojam umjetnosti, taj je bitni avangardni aspekt bio zanemaren u ovom pristupu. Kada je Clement Greenberg, najutjecajniji zagovornik čisto modernističke koncepcije, definirao poziciju umjetničke autonomije, on je određuje kao zaokupljenost "područjem kompetencije", odnosno estetskim iskustvom i standardima u odnosu prema zahtjevima "čistoće" i jedinstvenosti medija. Kada je u pitanju slikarska praksa, on ističe da upravo "plošnost, dvodimenzionalnost

[2] Kako je još krajem šezdesetih godina rekao Adrian Marino u raspravi *Modern, Modernism, Modernitate*, Editura Pentru Literatura Universala, Bucuresti, 1969.

[3] Prema: Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Paris, 1979.

[4] Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Akadenie Verlag, Berlin, 1993.

[5] Charles Harrison, *Modernism*, Tate, London, 1997. Također Charles Harrison and Paul Wood, ed. *Art in Theory, 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Cambridge, Mass., 2002.

[6] Michael Fried, *Art and Objecthood*, u: *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. by Gregory Battcock, Dutton, New York, (1967) 1968.

predstavlja jedini uvjet koji slikarstvo ne dijeli s bilo kojom drugom umjetnošću".[7] Ovako određena medijska priroda slike zahtjevom za "vjernošću sebi" postaje paradigmom redukcije u apstrakciji kojoj je trebalo težiti kao ekskluzivnoj vrijednosti ili "estetskoj formi vrline i integriteta", što zauzvrat kvalificira takvu slikarsku praksu kao visoku modernističku umjetnost.

Iz ovakvog se shvaćanja umjetnosti kao visoko specijalizirane i autonomne paradigme razvijala kritika kao aspekt prakse modernističke ideologije, ali i teorije. Značenje modernizma u smislu modernističke kritičke teorije na vrhuncu je aktualnosti početkom šezdesetih godina, kao referentni okvir ideja, sudova, vjerovanja i očekivanja o prioritetima modernističke kulture. Referenca za potencijal kritičke relevantnosti pojedinačnog autorskog doprinosa bila je njegova "originalnost", kako u usporedbi s modernim tradicijama slikarstva odnosno kiparstva, tako i s "pukim novotarijama" masovne, potrošačke ili popularne kulture. Uspostavljanje razlike između modernističke umjetničke tendencije i modernističke kritike imalo je, doduše, i uži disciplinarni interes izgradnje autonomnog pragmatičnog jezika opisivanja, tumačenja i vrjednovanja, kojim se podržava pojam "modernističke tendencije" što ga je tako gorljivo u američkoj kritici zastupao Greenberg. On je, dakako, težio poistovjećivanju kritičarskog djelovanja s aktivnom ulogom u izdvajanju i isticanju originalnih dostignuća "samosvjesno moderne" i "kvalitetno značajne umjetničke forme". No, visoki vrijednosni kriterij greenbergovskog pristupa (stupanj dosezanja radikalne redukcije i autorefleksivnog pročišćenja jezika apstraktne umjetnosti) nije bio dovoljna brana da u središte modernističke ideologije ("čistoća medija") ne prodru pitanja poput onog što ga je formulirala europska praksa, kritika i teorija: da li, doista, istinski kritički potencijal kulture počiva, kao što ovaj tip modernista priželjkuje, u estetskoj autonomiji umjetnosti u odnosu na uznemirujuća pitanja individualne i društvene egzistencije.

Dok je *modernizam* kao osnovni kohezivni pojam bio i dalje u upotrebi, unutar nedodirljive modernističke kule od bjelokosti počele su se javljati napukline, jer je već povijesna situacija modernizma šezdesetih počela demantirati reduktivističku logiku koncepta visokog modernizma o autonomiji (apstraktnog) umjetničkog djela kao dominantne epohalne tendencije. Premda ova logika pripada tradiciji modernizma, koja, može se reći, započinje šezdesetih godina 19. stoljeća s Eduardom Manetom i vrhunce doživljava nakon stoljetnog analitičkog istraživanja, formalizacije i objektivizacije umjetničkog jezika, ova "neprikazivačka linija" moderne umjetnosti i njen "analitički pristup"[8] nisu, međutim, vodili jednoznačnoj i pravocrtnoj logici razvitka, što je pokazala pojava različitih skupina novih umjetničkih simptoma te njihovih interpretacija. Postalo je očitim da rigidnost ove estetičke teorije i ideologije iskrivljuje živu sliku različitih projekata modernosti u umjetnosti modernizma upravo kada se ona opisuje kao koherentan, cjelovit i zatvoren umjetnički koncept. Istina je bila bliža nekoherentnoj i mnogostrukoj slici o potencijalima kritičke relevantnosti modernizma, koja podcrtava i identificira istodobno različite stajališne točke te oblike njegovih kritičkih programa i pozicija, iako "u to vrijeme nije bilo potpuno jasno što su djelotvorne alternative dominantnoj tradiciji, a što su njeni ogranci i produžeci" (*Art&Language*). U svakom slučaju, prijelomni trenutak je bila pojava neoavangarde (fluksus, hepening, neodada, neokonstruktivizam, novi realizam itd..) koja je otvorila autokritičku raspravu o smislu estetske autonomije umjetnosti, prije svega, vlastitim prekoračivanjem granica visoko modernističkog pojma umjetničkog djela, ali, dakako, i dalje nasuprot umjerenom modernizmu kao dominantnoj građanskoj ideologiji kulture i umjetnosti. Prvenstveno kao kritika ostvarivanja (estetskog) projekta visokog modernizma, ona u fokus rasprave uvlači umjetnost kao objekt i kontekst. Dakle, kritiku zasniva na preispitivanju određenja umjetnosti samo na osnovi morfoloških

[7] O tome raspravlja u tekstovima: Clement Greenberg, *Avant Garde and Kitsch* (1939); *Modernist Painting* (1960); *Complains of an Art Critic* (1967), u: *Greenberg, The Collected Essays and Crticisms*, ed. by John O'Brian, 4 vols., University of Chicago Press, Chicago, 1986-93, cit. str. 87.

[8] Filiberto Menna, *La Linea Analitica Dell'Arte Moderna. Le Figure e le Icone*, Giulio Einaudi Editore, 1975.

autonomnih aspekata umjetničkog djela te isključivanja širih kontekstualnih i jezičnih aspekata, istodobno razvijajući teorijsku svijest da su svi "estetski objekti" strukturalno "višestruko kodirani"[9] ideologijom, znanjem, svijetom umjetnosti i kulture.

U široj duhovnoj klimi vladavine strukturalizma, semiotike i lingvistike (R. Jakobson, L. Althusser, F. de Saussure, R. Barthes, Ch. Morris, U. Eco, M. Foucault, C. Todorov itd.), koju je filozof Richard Rorty nazvao generalnim "lingvističkim zaokretom" u humanističkim znanostima, osobito je praksa konceptualne umjetnosti doprinijela da se na umjetnički jezik ne gleda više kao na prirodni, intuitivni potencijal umjetnikovog subjekta nego kao na područje osobitog znanja koje generira teorijski pristup. Prijelomna točka nastaje kada sama umjetnička praksa postaje teorijski zasnovana i prožeta praksa ("koncepti", "teorijski objekti"), a kada umjetnički jezik dobiva značajke metajezika, jezika kojim umjetnost govori o samoj internoj problematici umjetnosti kao paradigme. Nastala, dakle, ne kao kraj epohe modernizma nego kao kritika modernističkog nerazumijevanja konceptualne, teorijske i kulturalne determinacije pojma umjetnosti, konceptualna umjetnost je pokrenula pitanje *što je danas umjetnost*. Na taj izazov vremena ni povijest umjetnosti nije bila imuna, što je rezultiralo postupnom kritičko-teorijskom transformacijom ove discipline, odnosno promoviranjem potrebe "nove povijesti umjetnosti".[10] Kada je na prijelazu šezdesetih u sedamdesete došlo do pojačavanja "disciplinarne krize", odnosno do intenziviranja kritičke refleksije o umjetnosti, njenoj povijesti i njenoj (re)prezentaciji, ona se uglavnom odvijala na marginama povijesno-umjetničkog diskursa,[11] sve do polovine sedamdesetih, kada je došlo do oštrog zaokreta. O tome govori Hubert Damish kao o kraju "velikog razdoblja" povijesti umjetnosti (što se završilo s "Warburgovim institutom"), s argumentacijom da je tradicija ove discipline postala "potpuno nesposobnom da obnovi svoju metodu" po uzoru na teorijski razvoj u ostalim područjima znanja.[12]

No, već je na prijelazu sedamdesetih u osamdesete započela integracija kritičke teorije u diskurs povijesti umjetnosti (u užem disciplinarnom smislu) s promocijom novih pristupa i projekata, odnosno novih jurisdikcija za izvještavanje o njihovim rezultatima, čime su otvoreni i potpuno novi istraživački prostori umjetnosti. Proširenje teorijskog diskursa u ovim prostorima potvrđuje krajem osamdesetih Norman Bryson koji je, među ostalima,[13] zaslužan da je taj proces prevrednovanja počeo dopirati i do disciplinarnog središta profesije (ma koliko ona pokazivala izrazitu otpornost prema kritičkoj teoriji interpretacije): "Više nema razloga za sumnju: povijest umjetnosti, koja je tako dugo zaostajala za ostalim disciplinama, i koja se od svih humanističkih znanosti razvijala možda najsporijim tempom i posljednja čula za promjene koje su se događale

[9] Prema: Jan Mukarovsky, *Art as Semiological Fact*, u: *Calligram: Essays in the New Art History from France*, ed. by Norman Bryson, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

[10] Terminološka formulacija koja je nakon prve pojave (T. J. Clark u: Times Literary Supplement, 24. 5.1974.) ušla u širu upotrebu.

[11] Svetlana and Paul Alpers, *Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History*, "New Literary History" 3, 1972.; Kurt A. Foster, *Critical History of Art, or Transfiguration of Values*, "New Literary History" 3, 1972.

[12] Hubert Damisch, *Semiotics and Iconography*, u: *The Tell-tale Sign: A Survey of Semiotics*, ed. by Thomas A. Sebeok., Peter De Ridder Press, Lisse, Netherlands, 1975.

[13] Louis Marin, *Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds*, u: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ed. by Susan Suleiman and Inge Crosman, Princeton University Press, Princeton, 1980; Norman Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge University Press, New York, 1981; Henry Zerner, ed., *The Crisis in the Discipline*, "Art Journal", 42, 1982; Wolfgang Kemp, Hg., *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, Meander, Munich, 1983; Oskar Bätschmann, *Einfürung in der kunstgeschtliche Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1984; A.L. Rees and R. Borzello, *The New Art History*, Camden, London, 1986; David Summers, *Intentions in the History of Art*, "New Literary History", 17, 1986; Hans Belting, *The End of the History of Art?*, University of Chicago Press, Chicago, 1987; Hal Foster, ed., *Vision and Visuality. Dia Art Foudation in Contemporary Culture*, no. 2, Bay Press, Seattle, 1988; Stephen Bann, *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge University Press, New York, 1989; David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago, 1989; Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, Yale University Press, New Haven, 1989. i dr.

[14] Iz predgovora: Norman Bryson, ed., *Calligram: Essays in the New Art History from France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988. Njegova ranija utjecajna knjiga: N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983.

čak i među njenim najbližim susjedima, konačno se počinje mijenjati".[14] Dinamični forum teorijske refleksije umjetnosti naglo je rastao osamdesetih, kada su u njene diskurzivne prostore prodirali i kulturni stavovi i procesi njihovog viđenja, odabira, interpretacije, te otuda i uvjeti konstituiranja umjetničkih djelovanja, njihove povijesti, konteksti i auditoriji, s namjerom da se sagledaju iz mnogostrukih, različitih, drugačijih, razbijenih ili razmrvljenih perspektiva. No, i pod utjecajem ponovnog zaokreta u humanističkim znanostima, ovoga puta "slikovnog zaokreta" (W.J.T. Mitchell),[15] linearni je interpretativni logocentrizam počeo znatno uzmicati pred snagom slike, odnosno njenog komplementa – pogleda.[16] Dakako, to je vrijeme koje su već obilježile poststrukturalističke teorije i interaktivni pristupi, ali i nepregledna razlivenost i krajnja fragmentarnost pluralističke i polivalentne umjetničke prakse, ali, to je priča koja tek slijedi.

Primjer interpretativne strategije: intertekstualno i interaktivno čitanje umjetnosti

Za razliku od tradicije modernističkih pristupa koji ističu autonomiju umjetničkog djela te naglašavaju njegove formalne kvalitete, 'neprozirne intuicije' ili estetski ukus, razvijaju se nove teorijske strategije kontekstualnog pristupa koje obrađuju pojave i pojmove unutar složenih interkontekstualnih odnosa umjetničke i tekstualne prakse, umjetničke teorije i teorije kulture. One se u svijetu umjetnosti i teorijskog diskursa pojavljuju kada postmodernistički paradoks postaje relevantnim suvremenim polazištem, s kojeg se nastoji razjasniti suodnos pozicije subjekta realizatora (autora, umjetnika, proizvođača) i pozicije subjekta potrošnje (recepcije, uživanja, razumijevanja, interpretacije), koji čini mogućom komunikaciju i razmjenu umjetnosti. Primjer te nove strategije evidentan je u metodskom pristupu Miška Šuvakovića, kojim se razjašnjava pitanje *čemu teorija* u "čitanju" umjetnosti danas. Polazeći od koncepta fragmentiranog subjekta "čitača", koji omogućava suvremenu komunikaciju i razmjenu umjetnosti, Šuvaković od kasnih sedamdesetih pa do danas pokazuje zaokupljenost kompleksnom situacijom modernog te postmodernog "svijeta umjetnosti", u kojemu, po vlastitim riječima, već "izgovoriti riječ UMJETNOST istodobno znači indeksirati i praksu umjetnosti i fenomen umjetnosti i koncept umjetnosti i paradigmu umjetnosti i strukturu umjetnosti i povijest umjetnosti i svijet umjetnosti i specifičnu diferenciranu umjetničku disciplinu i ..."

Stajalište da značenje umjetnosti/umjetničkog djela nije dano po sebi, nije ontološko tek po predmetu nego da nastaje u kulturi i svijetu koji služe kao 'mehanizam' proizvodnje vrijednosti, značenja i smisla, teško je prelazilo inertne disciplinarne granice. Bez konteksta koji bi priznavao promjene u interpretaciji umjetnosti, ovaj oblik govora o paradoksu "stvaranja" te tumačenja umjetnosti i autorsko sustavno njegovanje tog oblika govora činio se u vlastitoj sredini kao eksces u disciplini jezičnog i pojmovnog rada. Priznanje da taj diskurs polazi od danas već nezaobilazne središnje misli europske hermeneutike i analitičke filozofije prema kojoj se čovjek rađa "usred jezika", te je tako i jezična praksa usred umjetnosti, najprije je uspostavljeno u problematici konceptualnog rada, u vrijeme kada više nije bilo nužno "stvarati" umjetničko djelo

[15] W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994. Njegova rana utjecajna knjiga W.J.T. Mitchell, ed., *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1974 (1975, 1977, 1980).

[16] Mieke Bal and Norman Bryson, *Semiotics and Art History*, Art Bulletin, 73, 1991; Norman Bryson, Ann Holly Michael and Keith Moxey, eds., *Visual Theory: Painting and Interpretation*, HarperCollins, New York, 1991; Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993; Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twenthieth-century French Thought*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1993; Norman Bryson, Ann Holly Michel and Keith Moxey, eds., *Visual Culture: Images and Interpretations*, University of Chicago Press, Chicago, 1994; Keith Moxey, *The Practise of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, Cornell University Press, Ithaca, 1994; Peter Brunette and David Wills, eds., *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge UP, Cambridge, 1994; Teresa Brennan and Martin Jay, eds., *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Routledge, London, 1996; Donald Preziosi, *The Art of Art History*, Oxford UP, Oxford, 1998; Robert S. Nelson, ed., *Visuality before and beyond the Rennaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge UP, New York, 2000., itd.

nego je bilo dovoljno promatrati i dokumentirati promatranje jezične prakse umjetnosti i svijeta.[17] Stav da aspekti umjetnosti i teorije nisu razdvojeni, "nisu nešto posebno, odvojeno ili, čak, nespojivo, nego su konstitutivni elementi", prelazi s razine koncepta na razinu analitičkog pristupa, u kojemu se umjesto redukcije objektivne stvarnosti na sliku-model ili redukcije objekta na koncept izdvaja analitička metodologija koja djeluje u prostorima apstraktnog/spoznajnog odnosno procesa/činjenica, što dakako zahtijeva teorijsko istraživanje različitih područja i metodologija izvan umjetnosti, kao što su filozofija (klasična i analitička), logika, teorija spoznaje, lingvistika, semiotika, antropologija i druga područja znanosti i kulture.

Nakon prodora konceptualne umjetnosti te njene kritike greenbergovskog modernizma koji je izričito isključivao teoriju i govor o umjetnosti iz prostora prosuđivanja umjetnosti, pokazalo se kako i interpretacija umjetnosti mora provesti preispitivanje vlastitih ideoloških i konceptualnih granica. Šuvakovićev se pristup najprije oslanja na predavanja Ludwiga Wittgensteina i njegovo preispitivanje granica jezika u kojima filozofija nastaje: odbacivanjem metafizike, čija se velika pitanja drže povijesno mrtvima, legitimnom zadaćom filozofije postaje problematiziranje vlastite jezične prakse. Analogno se počinje problematizirati i govor estetike o velikim temama kao što su lijepo, ružno, umjetničko. S oslanjanjem na analitičku estetiku, koja je nastala u ovom okrilju, i na njeno preispitivanje institucije govora i semantičkog djelovanja umjetničkog djela i svijeta umjetnosti, Šuvakovićev se pristup razvija u okvirima smisla tekstualne prakse konceptualne umjetnosti kao "projekta u jeziku" (redefiniranje umjetnosti po uzoru na teorijske modele jezika), koji je praktično bio usmjeren proširivanju osnova za istraživanje umjetnosti. Posebno ga zanimaju konceptualistička ishodišta u kritici estetskog formalizma, ona koja su, ukorijenjena u kritičkoj teoriji razvijenoj u britanskoj tradiciji analitičke filozofije, vodila preko koncepcije metajezika Bertranda Russella do novog čitanja umjetnosti. Ono je ustvrdilo kako "objekt" umjetnosti nije "zatvoren" (formalan i vizualan) nego je, prema iskazu Charlesa Harrisona i grupe *Art&Language*, "stvaranje umjetnosti i neke vrste teorije umjetnosti često isti proces", posebno od kada su umjetnici više usmjerili pozornost na uvjete apstraktnih jezičnih konstrukcija, upotrebe predmeta, na situacije ili događaje, nego na oblikovni predmet i njegovu vizualnu morfologiju. No, to je otvaralo nova područja interpretativne tekstualne prakse koja je išla prema daljnjim transformacijama konceptualnog pristupa jeziku umjetnosti: od metajezika kao objektivnog modela s jasno naznačenim razlikama subjekta i objekta-jezika, preko shvaćanja da nema *čistog metajezika* (Lacan, Derrida, Barthes, Deleuze i Guattari itd.), prema uspostavljanju diskurzivnog i lociranju vizualne pojavnosti u područje tekstualnosti: logike teksta, fenomenologije teksta, kontemplativnosti teksta, poetike teksta... Izazovima novog čitanja pozicije subjekta teksta te statusa teksta u suvremenoj umjetničkoj praksi, Miško Šuvaković je odgovorio nelinearnim uranjanjem u različita područja rasprave, koja su paradigmatična po dinamici u konfrontacijama različitih modela; no i po fascinaciji postmodernom pretpostavkom da su čovjek i njegov svijet određeni povijesnom i aktualnom prisutnošću jezika. Ne kao "prirodnog", nego kao posredno i fragmentarno danog, u zrcaljenju jezika u jeziku, čija je metafora biblioteka ili arhiva, ili u njegovom radu kroz citate, kolaže, montažu, dekonstrukciju...

U posljednjoj se četvrtini 20. stoljeća pristup umjetnosti uslojavao, gotovo u onoj mjeri u kojoj su nove teorijske snage filozofskog pragmatizma, egzistencijalne fenomenologije, hermeneutike, dekonstrukcije i drugih pristupa. podrivale hegemoniju "objektivne", odnosno reducirane znanstvene spoznaje te stvarale osnovu za koegzistentne interpretacije i pluralnost istina. Granice do kojih se danas pojam stvarnosti proširuje i umnožava vrijede po analogiji i za umjetnost, odnosno njezino promišljanje i istraživanje. Spoznaja da je racionalizacija znanja reducirala

[17] M. Šuvaković je bio član konceptualne *Grupe 143* (1975.-1980.), čija je prva izložba održana u Zagrebu (Galerija Nova, 1976.), također suosnivač "neformalne teorijske" Zajednice za istraživanje prostora (1982.-1989.), koja je djelovala preko neovisnog teorijskog časopisa *Mentalni prostor*, čiji je bio urednik (1982.-1985.).

kompleksni kontekstualni karakter ljudskog iskustva vodila je suprotnom procesu: povezivanju i pokazivanju međusobnog prožimanja nekadašnjih kategorijalnih razlika. U tom je smjeru estetika najviše odmakla od tradicije koja veliča kontemplativni razum i sumnjičava je prema "tijelu teksta"; njen interpretativni diskurs danas pokriva široko polje teorijskih pristupa i sredstava te aspekata zajedničke supstance iskustva. U ovaj novi smjer estetike ubraja se i razgranato teorijsko-kritičko djelovanje Miška Šuvakovića koje dosljednim interpretativnim pristupom, gotovo tehnicistički pregnantnom formom iskaza osebujnom tekstualnom praksom nadvladava okvire jednosmjernih disciplinarnih tokova, dekonstruirajući ih restrukturiranjem diskursa u indeksno znanje. U središtu te aktivnosti su, prije svega, teorije u/o umjetnosti locirane u proširenom estetičkom diskursu i usmjerene na kritičko čitanje zamisli moderne/postmoderne, koje prate i primjeri "tekstualnih pogleda" na umjetničku praksu.

Teorijske, posebno poststrukturalističke eksplikacije složenosti statusa jezika pokazale su da tekst ne samo da nije *iznad* svog vremena nego tek u njemu uspostavlja smisao i značenja, pokazuje/opisuje odnose s kontekstom kojem pripada, s egzistencijom različitih prostora spoznaje, kontemplacije, percepcije, iskustva, te postaje fenomenom kao "teorijski objekt", "tekst-tijelo", "događaj". Paradigmatični iskaz Kathy Acker, koja djeluje u području dekonstruktivističke teorije umjetnosti, dobro ilustrira tendenciju nove "antropologije značenja": "... ja ne pišem ni povijest umjetnosti ni kritiku nego samo izvorni tekst, jezikom koji daje uvijek više od onoga o čemu govori ..." (1982.). Šuvakovićev diskurs upućuje upravo na ovaj proces "transfiguracije" (premještanje koje preobražava smisao) u kasnom modernizmu, kojim se uvodi pojam o postmodernom pluralizmu, o dekonstrukciji modela visoko specijaliziranih ili estetiziranih jezika, o uživanju smisla teorije koja dekonstruira metajezik do njegovih medijskih, tekstualnih i metafizičkih prvostupanjskih granica. Tako je novo čitanje estetike, prema Šuvakovićevom tumačenju, istodobno gradnja specifičnih mogućih estetičkih svjetova koji sinkrono (u vremenu) i paralelno (u prostoru) konstituiraju moguće interpretativne svjetove (krugove) estetike kao teorije umjetnosti i teorije kulture (teorija u umjetnosti i teorija u kulturi). Tako se odmakom od povijesne formacije estetike, kao i pojma podjele znanosti općenito, uvodi termin *teorija* čime se označava parcijalni govor o fragmentarnim problemima i tematizacijama, što stvara mrežu "scena teorije" koje govore o odnosima neusporedivih razlika, bez davanja velikih "epohalnih" odgovora. Iz iskustva tog obrata, Šuvakovićev je diskurs teorijski a ne znanstveni, budući da znanost tretira kao objekt-jezik viših metajezika. Međutim, ovaj se pristup ne odriče znanstvenih postupaka, osobito onih koji pripadaju formalnim znanostima (logika, semiotika itd.), te od njih preuzima "povjerenje u činjenice". S druge strane, od postmoderne teorije preuzima, po vlastitom iskazu, "nepovjerenje u činjenice ili uvjerenje da je svaka činjenica *ideološka kolektivna interpretacija*", uz tvrdnju: *Taj raskol između činjenice kao znanstvene činjenice i činjenice kao postmoderne teorijske interpretacije uvažavam kao materijalni kriterij promatranja svakog umjetničkog PROBLEMA. Lociram ga i specificiram kao znanstvenu (pozitivnu, eksternalnu, invarijantnu) činjenicu i zatim pokazujem kako se invarijantna činjenica mijenja u različitim interpretativnim mogućim svjetovima teorije, umjetnosti i kulture.*

U ovakvoj "revitalizaciji" analitičke estetike koja sintetizira modernističke granične vrijednosti kako u teoriji tako i u umjetničkoj produkciji, u središtu je pozornosti odnos umjetničke činjenice kao realne invarijante i kao simboličkog relativnog poretka interpretacije, koju Šuvaković izvodi eksplikacijom paradigmi dvaju mitskih figura filozofije i umjetnosti 20. stoljeća, Ludwiga Wittgensteina i Marcela Duchampa. Oni su se, svaki u svojem području a gotovo u isto vrijeme, bavili "granicama" jezika u kojem nastaje mišljenje i doveli do onog što se patetično nazivalo "krajem" filozofije, odnosno umjetnosti. Svojim se postupcima u umjetnosti Duchamp ukazuje kao paradigmatski izvor radikalne umjetnosti XX. stoljeća upravo wittgensteinovskim stavom: "značenje je upotreba u jeziku". Uvođenjem strategije umjetničke odluke i izbora, umjetnik nije

isključivi "stvaralac", izumitelj formi i predmeta, nego postaje subjekt koji *označava*, odnosno "upotrebljava" predmete, oblike ponašanja ili fragmente ideologija u određenim kontekstima, u određenoj klimi svijeta umjetnosti i kulture gdje se konstituiraju značenja i smisao.

Problem estetike kao teorije u smislu interpretativnog pristupa fokusirao je Arthur C. Danto tezom koju izražava sintagma *svijet umjetnosti*, što je postala glavnim metodološkim uporištem pristupa poput Šuvakovićevog. Da bi se shvatilo neko umjetničko djelo, ono se mora sagledati kao sastavni dio šireg sustava ili "svijeta". Međutim, metodološke implikacije estetičkih ili povijesno-umjetničkih procedura, kako su ih eksplicirali strukturalisti, pa i Danto, imaju dalekosežne posljedice na razumijevanje samih disciplina estetike ili povijesti umjetnosti i njihove postupke interpretiranja. Ta teza iznesena šezdesetih godina u tekstu *Svijet umjetnosti* govori o "konstruiranoj" prirodi umjetnosti: "Vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što ne može oko vidjeti - atmosferu teorije umjetnosti, znanje povijesti umjetnosti: jedan svijet umjetnosti". I dalje: "Svijet treba biti spreman za određene stvari, svijet umjetnosti ništa manje nego stvarni svijet. To je uloga teorije umjetnosti, danas kao i uvijek, da učini mogućim svijet umjetnosti i umjetnost."[18] Ono što se identificira imenom *umjetnost* moguće je tek u povijesnom svijetu koji nudi određenu (ne bilo koju) teoriju "svijeta umjetnosti" i "umjetničkog djela": teoriju postojanja (ontologija), teoriju gledanja (recepcija), teoriju stvaranja (poetika), teoriju interpretacije (filozofija) i teoriju upotrebe (upotreba je "praktična" pokazna interpretacija odnosa predmeta, umjetnosti i filozofije). Pozivanje na gledište Dantoa da interpretacija konstituira umjetničko djelo, odnosno da umjetničko djelo i interpretacija nisu na različitim stranama, zapravo je potvrđivanje glavnog poststrukturalističkog pitanja: da li doista postoji jedan definitivni način identificiranja konteksta u koji treba postaviti umjetničko djelo? Ili potvrđivanje glavne poststrukturalističke teze: interpretacija umjetničkih djela je u potpunosti otvoren proces.

Budući da je današnji svijet potpuno decentriran, bez velikog središnjeg i jedinstvenog nazora kao "prirodnog" okruženja i umjetnik mora uvijek iznova stvarati svoj kontekst, svoj smisao i značenja, referencijalno ili teorijsko polje. Šuvaković se posebno bavi aspektom uspostavljanja mreže teorijskih pogleda, te je opširno razradio usporedbe između tri tipa govora o/u umjetnosti: prvi je nazvao *teorija umjetnosti*, drugi *teorija umjetnika* i treći *teorija u umjetnosti*. Prvi se tip odnosi na specifične teorije o umjetnosti koje govore iz vlastitih disciplinarnih pristupa (filozofije, estetike, sociologije, povijesti umjetnosti, kritike...). Drugi se odnosi na govor umjetnika (umjetničke/likovne poetike), nastao u prvoj polovini 20. stoljeća, kojim se nastoje spoznati predodžbe i intuicije, odrediti ideje i razviti projekte na kojima se konstituira umjetnički rad (također u književnosti, glazbi, kazalištu itd.). Treći tip karakterizira razdoblje kasnog modernizma i postmoderne, u kojem se prostori kulture pune diskursima, pa je teorija u umjetnosti skup govora na koje se umjetnik izravno ili posredno poziva, pritom ih koristeći u formiranju radova i objašnjavanju njihovih značenja. To je zapravo proizvodnja diskursa koji pripadaju samoj umjetnosti, ali koji je ne određuju njezinim esencijalističkim nego relativističkim, kulturološkim svojstvima; ona daju predmetu recentnu vrijednost, status ili značenje umjetničkog djela.

No, putovi razumijevanja umjetnosti su rijetko kada izravni; ne zato što krivo ili ispravno ulazimo i izlazimo iz interpretativnih krugova/svjetova te smo istodobno na početku i kraju intuicija ili njihovih prodora u teoriju. Svijet megakulture kasnog modernizma, osobito postmoderne, je fragmentarne i fraktalne strukture, zavodljive i opscene prirode, pa danas, prema riječima Šuvakovića, "teorija postoji u onom smislu u kojem sudjeluje u konstituiranju svijeta umjetnosti. Refleksija, produkcija i konstituiranje su spojeni u jedinstveni preplet." Stoga je razumljivo što se, s jedne strane, Šuvaković zanima za rubna i zglobna područja, kada su u pitanju likovne umjetnosti "za granice likovnog-jezičnog, likovnog-vizualnog, likovnog-konceptualnog,

[18] Arthur C. Danto, *The Artworld*, Journal of Philosophy, 61, 1964.

vizualnog-mentalnog, vizualne semantike-likovne sintakse itd.", a s druge, što je i sam ulazio, diskontinuirano i ekscesno, u područja vizualne prakse, iz kojih je opet najčešće izlazio preko teorije. Istodobno uspostavljajući, suprotstavljajući i preplićući epistemološke efekte modernizma i postmodernizma, njihove diskurse i simptome, nastajalo je njegovo opredjeljenje za otvorenu formu teksta, za produkciju *Pojmovnika* koncipiranog kao *zbirka ili registar pojmova koji se mogu čitati i međusobno povezivati po različitim kriterijima (povijesnih kronologija, odnosa pojava i pokreta, disciplinarnih i medijskih srodnosti, teorijskih korespondencija.* Te se metodološke pretpostavke temelje na interpretativnoj strategiji koja paralelno koristi više različitih diskurzivnih modela, što odgovara postmodernoj kulturi koja nije jedinstveni projekt niti homogeni fenomen (premda se na kraju ni modernizam nije pokazao mogućim kao cjeloviti projekt).

Ta se strategija pokazala vrlo uspješnom u pristupu koji, koristeći naznačene procedure, nema namjeru ovladati scenom aktualne umjetničke prakse u *cjelini* (recimo, da bi se potvrdile vlastite teorije ili dana historizacija) nego se posvećuje pojedinim njenim aspektima, linijama ili individualnim praksama koje su djelovale u određenom, za taj pristup zanimljivom području autokritike ili problematizacije, koje zrcali odsjaje velikih tema i suodnosa ranog ili kasnog modernizma i kraja stoljeća, ali i određene suptilne detalje ili fragmente poput "zakrivljenosti, neoštrina, bodova, šavova, rezova, odslika"... Asimetrični pogled u interpretativnim zahvatima, također i nasuprot matične struje, "nemoguće povijesti" ili prešutnog znanja okruženja u kojem djeluje, glavna je oznaka ove individualizirane strategije teorijskog čitanja, koje svoje pravo na drukčije čitanje pretvara "u još jednu priču o umjetnosti". Međutim, upravo neusporedivost razlika postaje dovoljnim razlogom da se jedna po jedna priča, povijesne ili recentne scene ispituju, opisuju i interpretiraju; dakako, u svaku je ugrađen trag interpretativne teorije i njene upletenosti u polje strukturalističko-poststrukturalističkih "jezičnih igara" iz druge linije jezičnog obrata koji ne govori o uzročnim odnosima nego o transgresiji i arbitrarnosti znaka.

Interpretativni profil teoretičara-nomada obilježava "uživanje smisla umjetnosti", čiji putovi nisu jednosmjerni i jednoznačni, niti vode izravno iz tradicije humanističkih znanosti i filozofije. Detektiranje punktova i prepleta njegovih označiteljskih mreža, koje su izvedene iz svijeta umjetnosti u egzistencijalnom, povijesnom i paradigmatskom smislu, razotkriva neobičnu dinamiku teorijskog profila koji se oslanja na interpretativnu spregu teorije i umjetnosti u diskursu primijenjene ili performativne estetike; što znači upotreba estetike kao interpretativne discipline u svijetu umjetnosti, a ne kao disciplinarnog područja filozofije. A ta je njena zavodljiva upotreba, prema Šuvakoviću, "definicija ne za sva vremena i sve povijesti, ali pogodna upravo za današnju situaciju, i može glasiti: *estetika je teorijski intertekstualni i interaktivni prolaz kroz prisutnosti, odsutnosti, identifikacije, razlike i raskole aktualnih svjetova umjetnosti*, drugim riječima, ona je teorijska produkcija mogućih osnova za konstituiranje umjetničke produkcije i diskursa koji djeluju paralelno, sinkrono ili integrirano s umjetničkim produkcijama. Estetika je danas u funkciji umjetničke produkcije i kritike na djelu".

Ovaj se *prolaz* kao središnja referentna ideja Šuvakovićevog teorijskog pristupa potvrđuje u njegovoj moći samouvjerenog kretanja kroz danas tako prošireni svijet i pojam umjetnosti s obzirom na činjenice umjetničke produkcije i interpretativne teorije koje su imanentne kritici, teoriji umjetnosti, povijesti umjetnosti, filozofiji, kulturalnim studijima. U tom je smislu i koncept *Pojmovnika* sa intertekstualnim sažimanjima interaktivni prolaz kroz povijesne i aktualne svjetove umjetnosti. Ova strategija gleda na povijest umjetnosti 20. stoljeća kao na paradoksalnu povijest neprestanog uzdizanja i osporavanja univerzalnog diskursa moderne, koji je svoj pobjedonosni hod započeo početkom prošlog stoljeća zalaganjem za projekt modernosti kao prekida s tradicijom, uvažavanja aktualnog *novuma* i neprekinute linije napretka. U rasponu od povijesnih avangardi, kao radikalne i ekscesne izvidnice modernizma, pa do postmoderne kao kritike modernističkog

pojma umjetnosti te isključivosti njenog visokog formalističkog estetizma, ne postoji jednoznačni formacijski hod koji bi tvorio pravocrtni povijesni niz. Po tome se osobito izdvaja druga polovina stoljeća za koju postaje karakterističnom babilonska situacija na svjetskoj umjetničkoj sceni, dijalektika suočavanja, raskola i miješanja jezika i medija, podjednako dominantnih i marginalnih do nepregledne fragmentarnosti, što je u krajnjem ishodu priroda obrata paradigme moderne umjetnosti.

No, ni to nije bio jednosmjerni proces. U razdoblju druge polovine stoljeća, na prijelazu iz kasnog industrijskog u postindustrijsko doba novih informatičkih tehnologija, paradigma je umjetnosti višeznačno posredovana globalnim makrokulturnim fenomenima, gotovo koegzistentnom dominacijom moderne i postmoderne megakulture i njihovim složenim međuodnosima (uzajamne kritike i osporavanja, korigiranja i multipliciranja, fikcionalizacija i katastrofičnih dovršenja, prepletanja i prenošenja iz jednih u druge okvire itd.). Status (modernistički) umjetničkog djela je izgubio auru Umjetnosti (u metafizičkom smislu tog pojma, kao autonomnog i autentičnog stvaranja *ex nihilo*, kreacije iz neprozirnih unutarnjih intuicija i poriva i sl.), te je postao neodvojivim (postmodernistički status) od diskursa "svijeta umjetnosti". Time ni nova kritička ili teorijska interpretacija djela nije tek posredovanje "viška" značenja i smisla, pa i vrijednosti, čitanje onoga što oko ili uho vidi ili čuje, nego produkcija okvira (*frame, context*), mape znanja, interaktivnog prolaza kroz odnose unutar složenog sistema umjetnosti i uzajamnog djelovanja oblika izražajne prakse, "institucije umjetnosti" (Peter Bürger), te integralnih megakulturnih procesa. No svi su referentni pojmovi određeni svojstvima metodskog pristupa, koji u umjetnosti i kulturi našeg doba ističe prožimanje i interaktivno djelovanje umjetničke prakse i teorijskog diskursa, umjetnosti i drugih područja znanja (estetike, semiotike, sociologije kulture itd.).

Poststrukturalistički gledano, "tekst" umjetničkog djela može se pojaviti samo kao materijalna tvorevina pojmljiva u kontekstima, u mreži intertekstualnih odnosa, a ne tek kao njegovo "objektivno svojstvo". Dok, recimo, formalistička teorija pripisuje djelu izloženom intertekstualnim odnosima objektivnost visokog stupnja, čime se naglašava autonomija umjetnosti koja se potom naknadno interpretira, dotle se, u uvjetima decentriranosti univerzalnog interteksta, multipliciraju modeli njegovog funkcioniranja. Jednostavno nema homogenog i određenog značenja, jer je ono ovisno o promjenljivim uvjetima komunikacije, odnosno (sve brže) razmjene i transformacije značenja u društveno-komunikativnim procesima (sistemima i praksama produkcije značenja i smisla). Gubitkom jedinstvene osnove značenja odvija se postupni gubitak jedinstva subjekta, jer u načelu homogeno "ja" isključuje mogućnost lutanja u beskrajnoj mreži raslojavajućih značenja, što je toliko ugrozilo integritet supstancijalističkog pojma umjetničkog djela visokog modernizma da je postalo moguće prekoračiti granice njihovom dekonstrukcijom u intertekstualnim procesima. To je prekoračivanje upućeno na stav da djelo u likovnim umjetnostima nije tek zatvoreni vizualni model koji se estetski kontemplira kao doživljaj lijepog ili harmoničnog, ekspresivnog ili originalnog. Danas je ono, poput simptoma, trag označavanja što otkriva znakove, u smislenoj relaciji s drugim znakovnim sustavima (kulturna antropologija, povijest umjetnosti, masovni mediji, modeli ideologija itd..), različitih paradoksa suvremenog postojanja, čime i samo djelo postaje osobitom vrstom teorijskog objekta. Tako je poststrukturalistička kritika modernizma pripremila temelje za otvorenost postmoderne megakulture, nasuprot pristupu formalističko-strukturalističkih teorija prema kojima je tekst značenjski sklop fiksiran znacima s jedinstvenom unutrašnjom organizacijom koja ga preobražava u strukturalnu cjelinu nadređenu pojedinim znacima, te zatvorenu prema izvantekstualnim strukturama. Stoga su i pojmovi iz nepreglednih nizova prepletanja svjetova umjetnosti onoliko intertekstualni koliko i njihovi svjetovi, a time su i mogući kao fragmentarni i promjenljivi modeli izražavanja i prikazivanja.

Poststrukturalistički kritički pristupi tekstu (teorija znakovnih sustava, teorija dekonstrukcije, teorijska psihoanaliza, teorija rizoma, teorija simulacije, teorija tekstualnog pisanja, teorija roda, postkolonijalizma, itd.) ukazali su da ne postoji objektivan i egzaktan jezik, oslobođen od ideološkog, kulturološkog, rodnog, spolnog i drugih upisa subjekta, pa stoga nema ni potpuno originalnog i izvornog teksta (Barthes); svaki je tekst satkan od bezbroj fragmenata, fraza, obrazaca i izraza iz opće baštine prirodnog jezika. Zapravo, tekst nastaje iz drugih tekstova (Derrida), premještanjem u označiteljskoj tekstualnoj praksi; element-znak svakim smještajem dobiva drugačija značenja, nudi, sažima ili razvija novu interpretaciju. Proces transformacije teksta u tekst govori, dakle, o otvorenom nizu proizvodnje značenja.

Proširenje zamisli intertekstualnosti na vizualne umjetnosti, odnosno pojma "tekst" na sliku, ne odnosi se tek na jednostrano intertekstualno povezivanje vizualnog i jezičnog (riječi i slike) u integralnu vizualno-značenjsku cjelinu. Radi se, u osnovnom obliku, o tekstu kao otvorenom prostoru transfiguracije, reinterpretacije, produkcije i razmjene značenja između vizualnog objekta i promatrača (teorija pogleda). Slijedimo li dalje pristup koji se oslanja na poststrukturalistički pojam intertekstualnosti, a nazovimo ga ovom prilikom općenito kontekstualističkim pristupom, pratimo pomak i aktualni zaokret kojim su umjetnost, njena povijest, kritika i teorija, zašle u decentrirano polje intertekstualnosti, dakako, s pogledom na ekstratekstualne kontekste i transtekstualna pridavanja značenja. Metodologija ovog snažnog zaokreta zasniva se na već naznačenim polaznim premisama o općoj relativizaciji vrijednosti i značenja u suvremenoj kulturi, nepostojanju cjelovite društveno-integrativne svijesti ("jakih" sistema filozofije, estetike itd.) nego "samo fragmentarnih praksi koje povezuju vizualne i govorne jezike u medijskoj praksi oblikovanja nove, umjetne realnosti", nove subjektivnosti koja funkcionira "unutar kulture kao jedine subjektu dostupne realnosti i prirode", te "dovođenja na istu razinu modela visoke umjetnosti, teorije i masovnog medijskog spektakla" itd. Također, ne treba zaobići ni utjecaj lacanovskog pristupa; "pokazivanje da se u umjetničkom radu pojavljuju elementi teorijskog govora i da se u teorijskom govoru pojavljuje rad želje, nesvjesnog, subjektivnosti, seksualnosti i fragmentarnosti".

Dakle, kao najistaknutija polazna točka, poststrukturalistička je metoda, teorija i praksa dala ne samo nove poetičke, retoričke, značenjske i vrijednosne kriterije nego je jasno dovršila epistemološki rez u drugoj polovini XX. stoljeća. Paradigma *Pojmovnika* je upravo detektiranje nepovratnih promjena u paradigmi znanosti 19. stoljeća, koje, u odnosu na "zastarjeli" pojam znanosti o umjetnosti (jedinstvena i cjelovita paradigma znanja), označavaju znanost koja *izgleda* kao da je riješila sve fundamentalne probleme te postaje korisnikom vlastite aktualnosti, povijesti ili moći produkcije i potrošnje značenja, smisla ili vrijednosti. To novo stanje "post-znanosti" ne znači anti-znanost ili ne-znanost nego se, kao kritika u modernizmu uspostavljenih metajezičkih hijerarhija i kao izbor intertekstualnih registara diskursa u postmodernoj kulturi, promijenio pristup znanosti, premda su zadržane njene procedure. Umjesto *znanosti*, koristi se termin *teorija* jer je prihvatljiviji za lociranje fragmentarnih problema i tematizacija, budući da značenja umjetničkih djela već uvelike pripadaju različitim kontekstima umjetnosti i kulture te su u raznorodnim međusobnim odnosima upotrebe, razmjene, prikazivanja, preoblikovanja itd. Od avangarde i neoavangarde naovamo, toliko se prekoračuju granice zatvorenog umjetničkog djela (od Duchampa, koji je svoju strategiju odredio kao postupak promjene konteksta predmeta čime se mijenja i njegov značenjski te vrijednosni status, sve do zamisli i aspekata "eklektičke" interkontekstualnosti posljednjih desetljeća 20. stoljeća), da se one potpuno otvaraju, čak do rušenja stabilnih značenjskih i medijskih okvira prezentacije djela i njihovih preklapanja s drugim proizvodima kulture.

Premda su ovakvi epistemološki efekti ugrađeni u novu interpretativnu strategiju, odnosno, u koncept *Pojmovnika* kao fragmentarnog indeksnog teksta o umjetnosti i teoriji XX. stoljeća, ona

jednostrano ne zagovara modernizam, postmodernizam ili, pak, "drugu modernu". Naime, taj je pristup naprosto okvir koji pruža mogućnost korištenja teorijske aparature, koja je istodobno i dovoljno opća i konkretno primjenjiva, tako da paralelno uspostavlja, suprotstavlja i preklapa različite diskurzivne modele, sa svim njihovim epistemološkim, teorijskim, metodološkim i drugim implikacijama. U njima se zrcale kako raskolničke hipoteze aktualnog vremena tako i njegova rizomatičnost, koja uživa vlastiti smisao na više različitih diskursa; taj je užitak osobito čitljiv u tkanju pojmovničkog teksta.

No njegovi se rizomatični prepleti, obrati, čvorovi, tkanja (lat. *textus* i *textura* su u korijenu riječi tekst), koji konstituiraju interpretativne svjetove (krugove) sinkrono (u vremenu) i paralelno (u prostoru), ali ne hegemonijski (u središtu) nego rubno, oslanjaju na tri diskurzivna modela. Prvi se odnosi na model kulturalnih studija čiji pristup nije vezan ni za jednu pojedinačnu umjetničku disciplinu niti teorijsku formaciju nego za šire znanstveno područje propitivanja složenih odnosa podudarnosti i razlike, u kojemu se lociraju, opisuju, objašnjavaju i tumače teme i pojave. Drugi je model mape s indeksima, po uzoru na rad grupe *Art&Language* i Charlesa Harrisona u kojem se lociraju, opisuju i tumače fragmentirane pojavnosti i pojmovnosti kasnomodernističke i postmoderne kulture i umjetnosti, a zatim povezuju abecednim redom, što omogućava izravno *intertekstualno* i *interaktivno* čitanje (termini Julie Kristeve). Dakako, tu je i utjecajni koncept knjige Deleuzea i Guattarija izveden iz njihove teorije rizoma (antigenealogija, mnoštvo točaka koje su u međusobnom odnosu). Treći je model performativne teorije, kao model operativnog kretanja kroz različite teorijske sustave i pokretanja označiteljskih mehanizama umjetnosti i kulture. Jednom riječju, ova se strategija metodološkog pristupa ne drži modela znanosti koji ima linearnu strukturu s jedinstvenim horizontom znanja s kojeg taj model nastoji postati dominantnom (univerzalističkom) paradigmom. U suvremenoj kulturalnoj rekonfiguraciji diskursi ne postoje kao izolirana značenja; njih karakterizira neprestano nomadsko kretanje u referencijalnom polju (intertekstualni i interkontekstualni odnosi razmjene, premještanja, preoblikovanja, dekonstrukcije ...), te nema sigurnog zaposjedanja teritorija, područja moći i vladanja. Jer, značenja su bez središta, šire se poput otvorene mreže ili krivudaju poput zemljovida i njihova je interpretacija posve neograničeni proces.

No, na sreću, živimo u dobu u kojem je izazovno i uzbudljivo baviti se umjetnošću, jer se u interaktivnom pristupu djelovanje, bilo ono umjetničko ili informatičko, zasniva na zajedničkoj premisi da se inputi s obje strane međusobno podržavaju, odnosno da je na djelu strategija "uzvraćenog pogleda".

Teme moderne i postmoderne umjetnosti

Ješa Denegri

Zbirka mnogobrojnih i raznorodnih jedinica u ovom Pojmovniku po unaprijed zadanom kriteriju abecednog reda dozvoljava, barem u krajnje sažetom i sumarnom nacrtu, i neki drugi mogući okvir ili poredak koji bi zbirku ovih jedinica uklapao u vremenski, dakle povijesni slijed zbivanja i problema u području kojim se ovaj Pojmovnik bavi, a to je umjetnost i teorija umjetnosti XX. stoljeća. Pokušati skicirati taj nacrt dakako je veoma nezahvalan posao budući da neizbježno valja računati s neprijatnim pojednostavljenjem rasprave o vrlo složenim pitanjima, no to je zadatak kojega se trebalo prihvatiti zbog olakšanog uvođenja u ovo skoro neiscrpno gradivo što se ne mora čitati redom kojim se jedinice u Pojmovniku nižu, štoviše, uputnije i praktičnije je čitati ih napreskok, izdvojeno, istrgnuto iz cjeline, naprosto prema funkcionalnim potrebama samog čitatelja. Osim tog krajnje otvorenog sklopa cjeline ovoga gradiva postoji i jedan drugi, nazovimo ga uvjetno povijesnim sklopom umjetnosti XX. stoljeća, jer to je zapravo ona materija i tematika o kojoj ovaj Pojmovnik na sebi svojstveni način govori ili ga je takvim u suštini moguće shvatiti.

Umjetnost XX. stoljeća kao povijesno razdoblje

Danas u osvit novog stoljeća (i milenija) vremenski raspon 1900.-2000. može se smatrati dovršenim umjetničkim razdobljem ili razdobljem povijesti umjetnosti za obilježavanje kojega je kao generalna odrednica usvojen pojam moderna, s dodatnim pojmom postmoderna pri kraju toga razdoblja. U povijesti umjetnosti i kulture (od prethistorije do suvremenosti) jedno stoljeće nije, dakako, odviše dugi period, no kada je u pitanju XX. stoljeće nema dvojbe da je to vrijeme kao nijedno prethodno bilo ispunjeno mnogobrojnim i intenzivnim zbivanjima i događajima, kako u globalu tako i u pojedinim kulturnim sredinama. Stoga je skoro nemoguće to razdoblje povijesno sagledati i cjelovito obraditi na odgovarajući način. Ali, da je to razdoblje moguće misliti povijesno ukazuje nepregledno gradivo (primarni izvori, sekundarna literatura) koje je u ovoj i o ovoj skoro neiscrpnoj produkciji tijekom cijelih stotinu godina nastalo. To gradivo svjedoči o frenetičnom intenzitetu promjena i stalnom širenju dijapazona i repertoara izražajnih jezika, oblikovnih postupaka, tehnika, medija, rodova, tematika, disciplina i kategorija u umjetnosti XX stoljeća, a sve to ovisno o jednako intenzivnim, napregnutim, konfliktnim, kontroverznim kulturnim, socijalnim, političkim, jednom riječju povijesnim prilikama u kojima je ta golema umjetnička produkcija nastala.

Izvori moderne umjetnosti

Povijest umjetnosti XX. stoljeća sklopljena je kao niz uzastopnih vremenskih etapa i problemskih poglavlja što se smjenjuju i prožimaju ovisno o brojnim vanjskim i unutrašnjim okolnostima i njihovim posrednim ili neposrednim uplivima na zasnivanja, razvoje, kulminacije, postupna iscrpljenja i završetke pojedinih umjetničkih pokreta, poetika i ideologija. Nasljeđujući od kraja XIX. stoljeća pionirske tekovine rane povijesne moderne kao perioda što ga Argan naziva “izvorima moderne umjetnosti”, a u koje spadaju impresionizam, postimpresionizam, skup velikih protagonista Cézanne-VanGogh-Gauguin-Munch, simbolizam, art nouveau i ukupna složena situacija “oko devetstote”, u XX. stoljeće umjetnost ulazi s inovativnim pokretima kao što su fovizam, kubizam, ekspresionizam (ili, točnije rečeno, ekspresionizmi), najraniji stadij apstrakcije, dakle odreda s pojavama što na tragu prethodnih otvaranja dovode do krajnjih konzekvenci za to vrijeme ekstremno modernističke koncepcije slikarstva

i skulpture, nagovješćujući uvođenjem kubističkog kolaža i asambaža još radikalnije tehničke postupke, te šireći srodne problemske tematike na susjedna područja arhitekture, industrijskog dizajna i primijenjene umjetnosti. Iako se tadašnji umjetnički život prvenstveno odvija u velikim metropolama i u nacionalnim sredinama, prirodi umjetnosti koja nosi atribute rane moderne svojstveno je prekoračenje granica zatečenih kulturnih ambijenata s težnjom da moderna umjetnost postane integralnim europskim fenomenom koji najavljuje i izražava novo doba u znaku civilizacijskog napretka. Arganovim riječima, "umjetnost prvog desetljeća našeg stoljeća pokazuje zajedničko modernističko stremljenje time što nastoji izraziti i veličati novu koncepciju rada i progresa".

Ključnim tekovinama rane moderne mogu se smatrati svojstva slikovnog predočavanja koja bitno mijenjaju i inoviraju likovnu strukturu i simboličko značenje umjetničkog djela nakon što je to djelo definitivno izgubilo religijsku ili socijalno apologetsku namjenu i postalo pojedinačnim izričajem modernog umjetnika kao samostalne jedinke, često na margini društvenih hijerarhija. Takva svojstva imaju slikovni prikazi modernog i suvremenog života, slike kao naglašena subjektivna viđenja i vizije svijeta, slike kao analitička ustrojstva konstitutivnih likovnih elemenata, slike kao projekcije umjetnikovog psihološkog stanja uz uporabu simbola s onu stranu vidljive stvarnosti, te kao krajnja konzekvenca prethodnih svojstava, slike Kandinskog, Kupke, Mondriana i Maljeviča koje će - po prvi put u povijesti umjetnosti – biti moguće kao djelomična ili potpuna apstrakcija, čak i kao krajnja nepredmetnost, dakle kao autonomni umjetnički entitet koji postoji i djeluje kao usporedna realnost s realnim svijetom izvan same slike.

Povijesne avangarde

Osim apstrakcije kao mogućnosti opstanka umjetničkog djela mimo izravnog predmetnog prikaza, umjetnost XX. stoljeća poznaje još jedan fenomen kakav ne postoji u zatečenoj umjetničkoj tradiciji. To je fenomen avangarde kao izrazito antitradicionalističke formacije koja osim inoviranja umjetničkih jezika i operativnih postupaka teži ciljevima znatno dalekosežnijim od spomenutih. Teži, zapravo, radikalnim preuređenjem svijeta umjetnosti navijestiti, izvršiti ili barem potaći korjenito preuređenje šireg društvenog i političkog ustrojstva, sežući sve do preuređenja mnogobrojnih činilaca i samih običaja svakidašnjeg života. Ranim avangardama, koje danas nazvamo povijesnim, kao što su prije svih futurizam i futurizmi, ekspresionizam, i ekspresionizmi, potom dadaizam, vorticizam, nadrealizam, ruski i istočnoeuropski pokreti kao neoprimitivizam, lučizam, kubofuturizam, suprematizam, konstruktivizam, produktivizam, unizam, aktivizam, poetizam, zenitizam, svojstveno je poistovjećivanje ili tijesno približavanje umjetnosti i života. Drugim riječima, život umjetnika postaje ili teži postati estetska egzistencija; prerasta u umjetničko ponašanje i postojanje, a u krajnjoj konzekvenci u toj utopijskoj projekciji cijelo društvo trebalo bi biti i djelovati kao totalno umjetničko djelo. Pokretima povijesnih avangardi svojstveno je i da nisu monodisciplinarni (isključivo ili prvenstveno slikarski kao što su to bili pokreti ranog modernizma fovizam i kubizam), nego svoju ideologiju protežu i na sve ili barem na većinu umjetničkih disciplina (arhitekturu, dizajn, literaturu, teatar, film, fotografiju, dakle na cijelu materijalnu i duhovnu okolinu), a svoju ideologiju u javnosti objelodanjuju posredstvom brojnih manifesta što ih sastavljaju začetnici a potpisuju mnogi učesnici ovih pokreta. Izlazeći svojevoljno izvan uske estetske sfere umjetnosti i uplićući se u svakidašnji društveni život, pokreti povijesnih avangardi neizbježno stupaju u izravne ili neizravne odnose s konkretnim snagama realpolitike, trpeći udarce ali i bivajući prisvojenim, što u oba slučaja pridonosi slabljenju a onda i definitivnom kraju prvotnog avangardnog zanosa. Tematika konfliktnih i kontroverznih odnosa između umjetničkih avangardi i političkih prilika u konkretnom povijesnom času, sudbina avangardi u tim prilikama, pitanje razloga za neispunjenja i debakle avangardnih projekata, uz generalna svojstva avangardnih pokreta kao specifičnih kulturnih formacija s izrazitim socijalnim i političkim reperkusijama - čime se iz različitih rakursa sagledavanja problema bave povjesničari i teoretičari avangardi Poggioli, Bürger, Flaker, Szabolcsi i dr. - dakle sve što se odnosi na fenomen avangardi

pripada najuzbudljivijim i najdramatičnijim poglavljima u cjelokupnoj povijesti umjetnosti prve polovice XX. stoljeća.

No ako je avangardni projekt preuređenja ukupne stvarnosti ostao neispunjen ukazujući se danas velikom utopijom novovjekovne kulture, brojne operativne i oblikovne tekovine umjetničkih eksperimenata povijesnih avangardi temeljito će preobraziti izražajne jezike i tehničke postupke u daljem odvijanju XX. stoljeća. Iz tih tekovina proizlaze statusi umjetničkog djela kao konstrukcije od realnog materijala u realnom prostoru (u ruskom konstruktivizmu i njegovim posljedicama), umjetničkog djela kao nakupine odbačenih i isluženih predmeta svakidašnje uporabe (Merza, Schwittersa), umjetničkog djela kao gotovog industrijskog produkta odlukom umjetnika uvedenog u sakrosanktni svijet umjetnosti (ready-made Duchampa), umjetničkog djela kao tvorevine novih tehničkih medija (fotografija, fotomontaža, film kod futurista, konstruktivista, dadaista, nadrealista), umjetničkog djela koje nadilazi unikatni i jednokratni objekt i postaje dio ili cjelina prostornog arhitektonskog životnog i radnog ambijenta (u De Stijlu i Bauhausu) itd. Ukratko, sva napuštanja klasičnih rodova slikarstva i skulpture u ime novih izražajnih tehnika, što će snažno obilježiti umjetničke prakse XX. stoljeća imaju svoje izvore, početne primjene i pionirske stadije u umjetnosti ("ne-umjetnosti", "anti-umjetnosti") pojedinih protagonista i pokreta radikalnih povijesnih avangardi.

"Povratak redu" kao reakcija na radikalizam avangarde

Ali nipošto se cijela problemski relevantna umjetnost u prvoj polovici XX. stoljeća nije odvijala jedino u krilu radikalnih povijesnih avangardi. Štoviše, u istom razdoblju javlja se i umjetnost čiji je ideal slikarstvo izvan izvanjskih formativnih osobina modernosti (pittura metafisica De Chirica i futurističkog otpadnika Carraa), da bi se početkom dvadesetih godina osjetio poziv za "povratak redu"· (retour a l'ordre, rappel a l'ordre, ritorno al ordine, richiamo all'ordine), ugledanje na tradiciju prikazivanja vidljivog izgleda ljudskog lika i predmetnog svijeta u brojnim varijantama realizama, od kojih se neki priklanjaju lijevim političkim snagama i ideologijama kao, na primjer, njemačka Neue Sachklichkeit i hrvatska Zemlja, dok su drugi inklinirali neoklasicističkim restauracijama apolitičkog ili čak otvoreno desničarskog ideološkog predznaka. Razlozi tih reakcija na radikalizam ranog modernizma i povijesnih avangardi nalaze se, između ostaloga, u psihološkim raspoloženjima širokih krugova tadašnjih umjetnika osvjedočenih da se poslije strahovite traume Prvog svjetskog rata i najave globalne socijalne revolucije građansko društvo prividno konsolidiralo, što je umjetnike navodilo na traženje stabilnijih rješenja u obraćanju lokalnim tradicijama, konstantnim žanrovima slikarstva i načinima slikanja, odnosno u obraćanju pouzdanim umjesto opovrgnutim estetskim vrijednostima. Upravo na osnovi tih simptoma ukazuje se u modernoj umjetnosti zakonitost osciliranja između ekstremnih iskoraka i reakcija na takve iskorake, što će se ponavljati i kasnije, dakako uvijek u drugačijim pojavnim oblicima.

Uplitanje politike u postojanje moderne umjetnosti

Oscilacije između umjetničkih revolucija i restauracija ukazuju se, dakle, kao imanentni proces u naravi umjetnosti XX. stoljeća, no ono što je bilo suštinski protivno samoj naravi umjetnosti jest nasilno nametanje vladajuće (državne, partijske) ideologije u obliku umjetnosti, kao tridesetih godina u sklopu totalitarnih političkih poredaka fašističke Italije, te unutar nacističke Njemačke i komunističkog Sovjetskog Saveza. Nigdje i nikada kao tada moderna umjetnost nije bila i izvrgnuta tako opasnoj i okrutnoj represiji, a razlozi te represije nedvojbeno potvrđuju postojanje snažnih slobodarskih i emancipatorskih potencijala u samoj suštini moderne umjetnosti. Ugrožena u svojem opstanku, moderna umjetnost se u takvim prilikama održala u oazama slobodnog izražavanja, a u jednoj od takvih oaza, u povodu Svjetske izložbe u Parizu 1937., Picasso će izvesti Guernicu, najmoćniju antimilitarističku alegoriju u povijesti moderne umjetnosti. Grubo uplitanje politike u život i postojanje umjetnosti i izričiti angažman umjetnika kao odgovor na političke izazove su konkretne činjenice koje potvrđuju

da je u suvremenom svijetu kontekst politike, izravno ili još češće neizravno, neizbježni kontekst mimo kojega se sudbina umjetnosti XX. stoljeća ne može sagledati, niti je mimo toga konteksta moguće razumjeti motivacije i značenja te umjetnosti.

Nova umjetnička geografija poslije Drugog svjetskog rata

Da su u modernom svijetu političke prilike bitno utjecale na umjetnička zbivanja dokazuju i krupne promjene na karti umjetničke geografije kao posljedice Drugog svjetskog rata. Egzil brojnih značajnih europskih umjetnika (među kojima su Mondrian, Ernst, Léger, Chagall, Masson, Tanguy, također i Breton kao rodonačelnik nadrealizma) u Sjedinjene Američke Države pred izbijanje ili tijekom rata bit će veliki stimulans novoj posljeratnoj generaciji koja će svojim autentičnim prilozima apstraktnog ekspresionizma i akcionog slikarstva po prvi put u povijesti umjetnosti uvesti američku umjetnost u red vodećih umjetničkih sredina. U Europi, pak, gdje će Pariz i u pedesetim godinama zadržati mjesto vodećeg umjetničkog centra, situacija poslije 1950. obilježena je povratkom na scenu slobodnog umjetničkog života zemalja kao što su Njemačka i Italija u kojima je u prethodnom razdoblju moderna umjetnost bila izvrgnuta torturi totalitarne politike. U okolnostima hladnog rata i blokovske podjele svijeta, odnos prema modernoj umjetnosti ima ulogu ideološkog oružja: dok se u zapadnom bloku moderna umjetnost podržava kao znak demokratskog političkog ustrojstva ovih društava, u istočnom bloku se pod dominacijom Sovjetskog Saveza ta umjetnost osuđuje i nameće se ideologija socijalističkog realizma. U tadašnjoj Jugoslaviji smjena socijalističkog realizma poslijeratnim modernizmom je izravno povezana sa promjenom državnog političkog kursa 1948. Postupno, povezivanjem sredina i pojedinaca, zahvaljujući periodičnim međunarodnim priredbama (gdje je ključna uloga venecijanskog Biennala i kasselskih Documenta), kao i na razne druge organizacijske načine, isprepliće se gusta mreža poslijeratnog međunarodnog svijeta umjetnosti pobjedničkog modernizma, svijeta u kojem će vladati težnja da taj svijet bude tijesno povezan i zajednički, s krajnjim ciljem da nova umjetnička geografija objedinjuje mnogobrojne jezike, ustanove i aktere suvremenog svijeta umjetnosti.

Umjetnost u uvjetima hladnog rata

Prvi poslijeratni međunarodni umjetnički jezik je američki apstraktni ekspresionizam i europski enformel. Iako nastaju u sredinama koje su s različitim posljedicama izišle iz katastrofalnih prilika Drugog svjetskog rata (Amerika kao dobitnik, Europa kao žrtva), tom umjetnošću vlada zajednički osjećaj egzistencijalne nelagode umjetnika kao usamljenog pojedinca neuklopljenog i neuključenog u matične tokove suvremenog društva. Apstraktni ekspresionizam i enformel zapravo su duhovna klima epohe, stanje svijesti kriznog prijelaznog povijesnog razdoblja koje još uvijek nosi ožiljke izazvane ratnim i ranim poslijeratnim hladnoratovskim zbivanjima. Vjera u neprestani napredak civilizacije i društva koja je nosila povijesne avangarde ovdje je okončana u atmosferi umjetničkog skepticizma i defetizma. Otuda umjetnik američkog apstraktnog ekspresionizma i europskog enformela ni u što drugo više nema povjerenja osim u vlastite krhke subjektivne moći koje iskazuje izravnim upisom geste ruke na platno ili akcijom tijela u platnu. Barem kada je riječ o europskom enformelu, filozofski i književni korelat ove umjetnosti je egzistencijalizam, duhovni srodnik mu je teatar apsurda, svim tim pojavama zajednička je spoznaja da se suvremeni svijet nalazi na samom vršku oštrice između mogućnosti konačne propasti i daljnjeg opstanka koji nikada više neće nositi nekadašnju idealističku perspektivu "optimalne projekcije" optimističke budućnosti.

Umjetnost u uvjetima masovnog društva

Izlazeći iz najzaoštrenije krize hladnoga rata, zapadni svijet se u prvom posljeratnom desetljeću i ulaskom u slijedeće materijalno i ekonomski postupno obnovio toliko da se od šezdesetih moglo govoriti o "društvu obilja", "potrošačkom društvu", "masovnom društvu", a u tom sklopu i o masovnoj

kulturi, kao i o kulturi i umjetnosti u uvjetima masovnog društva. Aktualni proces na međunarodnoj umjetničkoj sceni šezdesetih godina jest reakcija na apstraktni ekspresionizam (prema Greenbergu; After Abstract Expressionism,) i prevladavanje enformela (Oltre l'informale, prema Arganu) kao tipičnim umjetničkim strujama prethodnoga razdoblja hladnoga rata, a ta reakcija i prevladavanje su u znaku novih operativnih tehnologija i korištenja novih ikoničkih prikaza predmetne stvarnosti karakteristične za suvremeno, masovno društvo. Umjetnik formiran i aktivan u masovnom društvu više se ne osjeća, kao njegov prethodnik iz pedesetih, otuđenim i suprotstavljenim životnim uvjetima u kojima djeluje. Naprotiv, usvaja ih, smatra ih normalnim, čak i uzornim, u svakom slučaju barem podnošljivim, u krajnim konzekvencama jedino mogućim za profesionalno obavljanje umjetničke prakse. Umjetnost u masovnom društvu prihvaća, dakle, tehnološku okolinu u kojoj nastaje, ali to ne čini s nekadašnjim entuzijazmom povijesnih avangardi, nego sa znatno hladnijim stavom pragmatičara koji drugačije životne prilike osim onih u zatečenoj stvarnosti ne poznaje, ne traži niti priželjkuje, nego se u njima snalazi i s njima računa kao sa svojim neizbježnim socijalnim i egzistencijalnim kontekstom. Kada pak dođe do prvih otpora spram takvoga konteksta, to neće biti u ime neizvjesnih vizija budućnosti nego u ime konkretnog kritičkog odnosa usmjerenog ka razobličavanju pojedinih anomalija i deformacija postojeće realnosti.

Tipične postenformelne umjetničke prakse šezdesetih "uzimaju u obzir opći antropološki uvjet što ga sve određenije karakterizira tehnološki razvoj i njegove dvije osnovne dimenzije, tj. s jedne strane industrijska produkcija, a s druge strane masovna potrošnja" (Menna). Prvu skupinu tih praksi čini obnovljeni poslijeratni zapadnoeuropski konstruktivizam ili neokonstruktivizam u varijantama optičke, geštaldičke, programirane, kinetičke, luminokinetičke umjetnosti, umjetnosti pokreta Nove tendencije (promoviranog upravo u Zagrebu tijekom šezdesetih), sve do prvenstveno američke post-ekspresionističke nove apstrakcije u jeziku i mediju slikarstva. Drugu skupinu ovih praksi čini obnovljena predmetna umjetnost šezdesetih u kojoj su neo-dada., pop art, novi realizam, nova i narativna figuracija, odnosno njihove brojne modifikacije ovisne o lokalnim društvenim i kulturološkim uvjetima u kojima nastaju (što, na primjer, najbolje pokazuju tipološke razlike između britanske i američke verzije pop arta). Iako naizgled izrazito suprotstavljene (na osnovi odbacivanja ili usvajanja predmetnog prizora) obje skupine umjetničkih praksi ipak su međusobno ideološki srodne po tome što mimo bilo kakve idealizacije shvaćaju umjetničko djelovanje kao konkretnu operativnu intervenciju sredstvima koja umjetniku pruža suvremeno masovno društvo, dakle po tome što se umjetnost očituje kao potpuno svjetovna, nimalo metafizička aktivnost koja kao takva funkcionira i smisao postojanja nalazi u prihvaćenoj stvarnosti visokorazvijenog zapadnog industrijskog i postindustrijskog masovnog društva.

Umjetnost u uvjetima "velikog odbijanja"

Od sredine do kraja šezdesetih vjera u daljnju svrsishodnost takvog društva našla se pod sumnjom, potom pod udarom "velikog odbijanja" i "velike oluje šezdesetosme" (termini Lucija Collettija). Simptomatično je da nositelji tog otpora nisu bile tradicionalističke ljevičarske antikapitalističke snage, pogotovo ne one iz politički suprotstavljenog tabora realnog socijalizma i komunizma, nego naprotiv, manjinske omladinske, studentske i intelektualne skupine unutar samog zapadnog društva, medu njima i krugova umjetnika istih naraštaja, srodnih životnih i ideoloških opredjeljenja. Stoga je ta revolucija bila u krajnjoj konzekvenci revolucija ponašanja, običaja, senzibiliteta, mentaliteta, načina življenja, morala. Bila je i vrsta "kulturne revolucije" (dakako drugačije od one istoimene kineske iako ponekad pretjerano ponesene njezinim parolama i uzorima). Jedino u takvom sklopu socijalnih i psiholoških prilika moguće je sagledati i razumjeti krupne promjene što se od sredine šezdesetih odvijaju u polju tadašnjih umjetničkih pojava i praksi. Promjena krupnih prije svega zbog korjenite preobrazbe pojma i izgleda umjetničkog djela koje više nije čvrsti materijalni objekt (poput slike i skulpture) i kao takav podložan estetskom i likovnom vrednovanju, nego se od statusa produkcije umjetničkog objekta težište prenosi na subjekt umjetnika, na njegovu osobu, fizičko prisustvo u trenutku izvršenja

umjetničkog čina, kao i na udio mentalnih odluka u promišljanju, ali ne obavezno i u materijalnoj realizaciji umjetničkih djela. Osim čestog korištenja ne-tehnoloških i prirodnih sredstava, sve do umjetničkog interveniranja na tlu, daleko izvan urbanih naselja, u novoj umjetnosti šezdesetih i sedamdesetih se intenzivno koriste i tehnološka sredstva kao što su fotografija, film i video, ali ne više s ideološkim zanosom nekadašnjih tehnofila nego s ležernošću uporabe tehnologije kao uobičajenog umjetničkog pomagala.

Vrste, modaliteti i varijante umjetnosti sa sve manjim udjelom fizičke i materijalne komponente umjetničkog objekta i prijenosa težišta na subjekt umjetnika, pojava i procesa čiji je prvi stadij u Fluksusu i hepeningu, nazivani su siromašnom umjetnošću (Arte povera), akcionom umjetnošću (čija je najdrastičnija verzija "bečki akcionizam"), tjelesnom umjetnošću (Body Art), umjetnošću ponašanja i umjetnošću performansa (Performance Art) umjetnost zemlje (Land Art), procesualnom umjetnošću (Process Art), te napokon u krajnjem stadiju dematerijalizacije umjetničkog objekta i njegovog svođenja na jezik, konceptualna umjetnost (Conceptual Art), kojoj prethodi redukcija objekta na elementarne geometrijske oblike (Minimal Art), a slijedi slikarstvo nazvano analitičkim (Analitische Malerei) i fundamentalnim (Fundamental Painting). Operativni postupci ovih umjetničkih struja pozivaju se na izvore u pojedinim tekovinama povijesnih avangardi, a povijesni predak čije djelo postaje neiscrpni fundus ideja i invencija umjetnika šezdesetih i sedamdesetih jest Duchamp. Zbog alternativnog ponašanja takvih umjetnika i njihovih težnji da sudjeluju u preobrazbi zatečenih društvenih odnosa širenjem raspona umjetničkih praksi do njihove dostupnosti svakome, uplivom na odgoj umjetnika i publike (na primjer Beuysov "prošireni pojam umjetnosti" i njegovo shvaćanje umjetnosti kao "socijalne plastike"), umjetnički pokreti šezdesetih i sedamdesetih godina posjeduju svojstva neoavangardi, "posljednjih avangardi " i postavangardi. No sve njih od povijesnih avangardi razlikuje definitivno odsustvo svake utopijske projekcije, kao i svijest da umjetnost još jedino može mijenjati samu sebe i umjetnika kao njenog tvorca, ali više ne može bitno utjecati na suvremeno masovno društvo u kojem se umjetnost i umjetnik nalaze pod čvrstim okriljem vrlo razvijenog institucionalnog "sustava umjetnosti" (opisanog u tekstu *Arte e sistema dell'arte* Bonita Olive, 1975.), kao društvenog sklopa u kojemu apsolutno vladaju odnosi, interesi i zakonitosti tržišta u sprezi s utjecajem masovnih medija, a sve to je društveni kontekst u kojem suvremena umjetnost nastaje, koristi se i troši poput bilo kojeg drugog merkantilnog produkta i predmeta.

Postmoderna kao kulturna dominanta kasnog kapitalizma

Ovaj (pod)naslov parafraza je naziva Jamesonovog teksta *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma* iz 1984. Ta je formula jedna od najsažetijih definicija i oznaka fenomena koji zbog pretjerane uporabe i najrazličitijih interpretacija pojmova postmoderna i postmodernizam danas nije nimalo lako svesti na njihovo karakteristično značenje. No bez obzira na moguća tumačenja, nema dvojbe kako je posrijedi fenomen koji zahvaća cijelu kulturu odmaklog XX. stoljeća i koji se odvija u društvu što se osim navedenog u Jamesonovom tekstu (kasni kapitalizam) označuje još i kao postindustrijsko, posttehnološko, posthladnoratovsko, postpovijesno, postpolitičko, postideološko, postutopijsko, hiperproizvođačko, hiperpotrošačko, hipermedijsko, informacijsko, kibernetsko, semiotičko društvo ili, jednostavnije, naziva se i društvom aktualnog "post-doba" (kovanicu, vjerojatno zbog pretjerane uporabe prefiksa post, uvodi Bernstein). Ali ma kako ga se nazvalo i označilo, sigurno je da cjelokupna struktura takvog društva generira kulturu svojstvenu krajnje disperzivnom civilizacijskom kontekstu u kojemu nastaje, a u tom sklopu nalazi se i mjesto vizualnih umjetnosti razdoblja kraja stoljeća (i kraja milenija).

Ako su pojmovi postmoderna i postmodernizam svojstveni ukupnom liku epohe, kao i kompleksu kulture i umjetničkih disciplina spomenutoga razdoblja, pojam transavangarda (početno samo talijanska, potom internacionalna) uži je termin primijenjen prvenstveno na likovnu umjetnost osamdesetih. Tvorac tog termina Bonito Oliva tvrdi da transavangarda "predstavlja prevladavanje avangardne

dogme, tj. avangarde shvaćene kao optimističko eksperimentiranje novim tehnikama i materijalima, organizirane na vjeri u linearni razvitak povijesti, pa tako i umjetnosti, od povijesnih avangardi s početka stoljeća do naših dana... Radi se o ponovnom zasnivanju umjetnosti koja djeluje na manirističkim principima citiranja i temelji se na kulturnom nomadizmu i stilističkom eklekticizmu". Shodno ovoj definiciji "konstelacija transavangarda", koja podrazumijeva sve pojave, vrste i podvrste umjetnosti od osamdesetih, kao što su istoimena talijanska transavangarda petorice slikara, potom njemački neoekspresionizam (Heftige Malerei, Neue Wilde), američki New Image, Bad Painting i Pattern Painting, britanska nova skulptura, francuska Figuration libre, tipični talijanski fenomeni kao što su anakronizam ili slikarstvo memorije, hipermanirizam hiperneoklasicizam, učeno slikarstvo, ali i razne deklarativne retro pojave u Istočnoj i Srednjoj Europi kao što su Soc-art, Neue Slowenische Kunst i dr, koje se mogu sagledati kao simptomi i činioci u velikom kompleksu kulture i umjetnosti "povratka" kao cikličke zakonitosti povijesti umjetnosti koja se u XX. stoljeću izražava u rasponu od metafizičkog slikarstva i realizama dvadesetih i tridesetih do postmodernizma osamdesetih godina. Najznačajnije tekovine ovog, do krajnih granica relativiziranog postmodernističkog pluralizma suprotnog modernističkoj i naročito avangardističkoj ekskluzivnosti očituje se u provokativnoj Baudrillardovoj tvrdnji: "Modernost više ne postoji: sve je aktualno i sve je retro. Moderno i tradicionalno, sa svojom jasnom i razgovijetnom suprotnošću, ustupili su mjesto aktualnom i onom što je retro, suprotnost kojih se više ne razaznaje".

Umjetnost u uvjetima kulturne globalizacije

Još u osamdesetim došlo je do uočljivog smirivanja i snižavanja temperature umjetničkih očitovanja, što je u kritičkoj terminologiji toga trenutka bilo naznačeno prelaskom od neoekspresionizma ka neekspresionizmu (Celant), od "vruće" ka "hladnoj " transavangardi (Bonito Oliva), javila se struja novog geometrijskog slikarstva (Neo geo) s otvorenim pozivanjem na prerađivanja i simulacije modernističkih izvora, a za pojedine umjetničke pojave ovog prijelaznog razdoblja primjenjuje se paradoksalni termin "hladni barok" (Barilli). Unutar ali i nasuprot prevladavajuće postmodernističke duhovne klime istupit će i teoretičari koji će iz svojih prethodnih pozicija čak zagovarati "obnovu modernog projekta" (Menna), "drugu modernu" (Klotz), "modernu poslije postmoderne" (Brejc). Od dominacije slikarstva i skulpture u umjetnosti rane postmoderne, umjetničke prakse druge polovine osamdesetih i tijekom devedesetih pretežno su u znaku novih tehničkih medija koji uvjetuju reproduktivni (umnoženi) umjesto jednokratnog (unikatnog) statusa umjetničkog djela. Naročito na američkoj umjetničkoj sceni opstale su i ojačale tekovine konceptualizma, pojam novi konceptualizam devedesetih odnosi se na pojave čiji operativni postupci udružuju mentalno u načinu propozicioniranja i masmedijsko u načinu realiziranja umjetničkog rada. Novi konceptualizam devedesetih može se, dakle, tumačiti kao sprega iskustava ranog konceptualizma s masmedijskim ikonografijama razvijenog potrošačkog društva kraja stoljeća. Posrijedi je vrsta konceptualističkog pop-arta koji nalazi pristalice naročito među mlađim umjetnicima svih sredina nepovratno zahvaćenih procesima sveprisutne i ubrzane medijalizacije. Različito od prethodnog i prvobitnog, novi konceptualizam bavi se načinima na koje se u jezik umjetnosti uvode vizualni narativi povezani s političkom, društvenom, kulturnom, ekološkom, antropološkom, pojedinačnom egzistencijalnom stvarnošću. Umjetnici porijeklom i djelovanjem iz različitih regija, u posljednje vrijeme sve više iz Azije, naročito iz Kine, kao i iz ostalih zemalja Trećeg svijeta, iz bivših socijalističkih i komunističkih zemalja Istočne i Srednje Europe poslije pada Berlinskog zida, uz daleko najbrojnije i nadalje sa Zapada, predstavljaju ravnopravne i punopravne učesnike globalne umjetničke scene pri kraju stoljeća. Sve to svjetsku umjetničku scenu čini potpuno i definitivno pluralističkom, podjednako otvorenom za sve tradicije i sve aktualne izričaje, što problematiku suvremene umjetnosti uklapa u tekuće trendove zagovaranja multikulturalizma i kulturne globalizacije. Ipak, nedvojbeno je da umjetnost upravo okončava svoje stogodišnje trajanje na kraju stoljeća, u stanju totalne disperzije, entropije, ali i daljim opstankom nad ponorom koji se otvara pred

neizvjesnošću pitanja kako će umjetnost u budućnosti izgledati i što će sve umjetnost značiti i označavati u sljedećem, za sada potpuno nesagledivom i neodredivom razdoblju. No ovime je jedan povijesni ciklus priveden svome zaključku: započeo je smjelim inovacijama ranog modernizma i radikalizmom avangardi, nastavljen i preusmjeren u poslijeratnim neo- i postavangardama, doveden u pitanje s transavangardom, napokon dovršava se tako što u suvremenom masovnom društvu duhovni nasljednici nekadašnje alternativne kulture i umjetnosti postaju akteri središnje i čak hegemone orijentacije multikulturalnog realizma kao umjetničkog mainstreama na samom kraju stoljeća.

Svijet moderne i postmoderne umjetnosti u sprezi prakse i teorije

Bonito Oliva je tvorac pojma i zastupnik teze o strategiji djelovanja "sustava umjetnosti" pod kojim podrazumijeva da se život umjetnosti u modernom (i postmodernom) dobu odvija u vrlo tijesnoj sprezi umjetničke prakse i ostalih ustanova i funkcija koje omogućavaju izlaganje, podržavaju, financiraju, interpretiraju, propagiraju i uživaju tekovine te prakse (galerijsko-muzejska mreža, tržište, javno i privatno kolekcionarstvo, teorija, kritika, povijest umjetnosti, tiskani i elektronski masovni mediji, upućena i šira publika). Danto je pak tvorac pojma "svijet umjetnosti" (Art world) pod kojim podrazumijeva da umjetnički fenomen ne čini samo materijalno djelo nego i njegova poetika, kao i ostala kritičko-teorijska dogradnja toga djela koja je konstitutivno ugrađena u djelo a nije tek njegova u odnosu na samo djelo odvojena i naknadna pratnja. Oba pojma i njihova tumačenja uvjerljivo pokazuju i dokazuju da je kontekst umjetničke produkcije u modernom (i postmodernom) dobu bitan koliko i ta produkcija; štoviše, da umjetničku produkciju nije moguće shvatiti mimo konteksta (društvene okoline, političkih prilika, kulturne razine, umjetničkih tradicija, ideoloških uvjerenja, ekonomskih transakcija, medijskih promocija) nastanka i javnog korištenja umjetnosti.

Još u ranom stadiju modernizma i u prvim avangardama evidentna je pojava zametka "sustava umjetnosti" izraženog kao potpora dalekovidnih pojedinaca koji materijalno (kao galeristi i kao kolekcionari) i duhovno (kao idejni suborci) podržavaju usamljeničke napore umjetnika ili zajedničke nastupe umjetničkih skupina. Usporedno s poviješću umjetničkih pravaca teče i povijest umjetničke kritike čije slavne stranice prvi ispisuju najčešće pjesnici, Baudelaire, Apollinaire, Marinetti, Breton, od kojih su posljednja dvojica ujedno i tvorci manifesta pokreta (futurizam, nadrealizam) koje predvode ne samo poetički i ideološki nego također organizaciono i politički. Poslije 1950. umjetničku klimu i gotovo sve umjetničke pokrete potiču i podržavaju njima bliski kritičari uvjereni u potrebu uspostavljanja međunarodne umjetničke scene, kao i zauzimanja što je moguće istaknutijih pozicija na toj sceni. Read, Grohmann, Haftmann, Venturi, Dorfles, Marchiori zagovornici su kozmopolitskog modernizma, kao posrednika europske umjetničke integracije u uvjetima poslijeratne obnove. U Americi će Rosenberg i Greenberg prvi interpretirati akciono slikarstvo i apstraktni ekspresionizam, u Europi Tapie će zasnovati teoriju enformela kao "druge umjetnosti" (Un Art autre), tijesnu vezu enformela s filozofijom egzistencijalizma analizira Sartre u čuvenom eseju o Wolsu, Ecu dugujemo spoznaju o enformelu u znaku ideje "otvorenog djela". Da u širem ozračju enformela još uvijek može opstati apstrakcija koja nije raskinula sve spone s pejsažom i prirodom ukazuju Ragon tezom o "apstraktnom pejzažizmu" (Le paysagisme abstrait) i Arcangeli tezom o "posljednjem naturalizmu" (L'Ultimo naturalismo). Situaciju "poslije enformela" najavio je Argan izložbom Qltre l'informale, San Marino 1963., vodeće postenformelne orijentacije su neo-dada (New-Dada), britanski i američki pop-art, (koji prvi podržavaju kritičari Alloway, Swenson, Rosenblum, Lippard; pariški novi realizam internacionalnog sastava učesnika (Le nouveau realisme, Restany), nova figuracija (La nouvelle figuration, Ragon), La nuova figurazione (Crispolti), najnovija figuracija (La figurazione novissima, Calvesi, Vivaldi), narativna figuracija (La figuration narrative, Gassiot-Talabot), mehanička umjetnost (Mec-art, Restany), sve u okrilju predmetne i figurativne umjetnosti šezdesetih, te pokret Nove tendencije (Argan, Apollonio, Menna, Meštrović), kinetička umjetnost (Popper), nova apstrakcija, postslikarska apstrakcija (Post-painterly Abstraction, Greenberg), slikarstvo tvrdih rubova (Hard Edge,

Langsner), u okviru apstraktne umjetnosti šezdesetih. Na masmedijski optimizam, scijentizam i tehnicizam umjetnosti šezdesetih krajem istog desetljeća, u klimi kontestacije 1968., reagirat će struje odbacivanja umjetničkog djela kao materijalnog (a time i tržišnog) objekta, kao što su američka anti-forma (Anti-form, Morris), post-minimalistička (Post-minimalism, Pincus-Witten) i talijanska siromašna umjetnost (Arte povera, Celant), da bi krajnju konzekvencu dematerijalizacije dosegla umjetnost koncepta (Concept Art) i konceptualna umjetnost (Conceptual Art) koju osim kritičara (Millet, Harrison) promoviraju i umjetnici kao protagonisti tih shvaćanja (Flynt, LeWitt, Kosuth, Buren, Burgin, Art&Language). Promotivna kritika vratit će se na umjetničku scenu s postmodernističkim trendovima osamdesetih kao što su transavangarda (La Transavanguardia, Bonito Oliva), Magico primario (Caroli), Pittura colta (Mussa), Pittura fresca (Medved), Baroques '80 (Millet), Bad Painting (Tucker), Pattern Painting (Perreault), Post-human (Deitch) itd. No osim kritike u sprezi s promocijom aktualnih umjetničkih praksi, kritika u poslijeratnom razdoblju odigrala je ne manje bitne uloge u tumačenjima pojedinih umjetničkih fenomena i procesa, gdje osim navedenih djeluju i Steinberg, Kozloff, Kuspit, Fried, Buchloch, Krauss, Crimp, Clark, Foster, Owens, Danto, Gablik, McEwilley, Clair, Pleynet, Lebensztein, Szeemann, Hofmann, Kultermann, Imdahl, Calvesi, Boatt, Groys, te pripadnice anglosaksonske feminističke kritike kao što su Nochlin, Linker, Pollock, Garb i dr.

Svijet moderne i postmoderne umjetnosti živi, dakle, u vrlo tijesnoj sprezi umjetničkih praksi i interpretativnih mehanizama kritike i teorije. Recepcija oblikovnog i ikonografskog repertoara te umjetnosti je nemoguća bez neophodnog poznavanja njene verbalne i tekstualne dogradnje. No još važnije je da su umjetničke prakse prožete i ispunjene teorijom, teorija često generira umjetničke prakse, teorijsko znanje je suvremenim umjetnicima potrebno barem koliko i poznavanje operativnih tehničkih i medijskih postupaka. Dovoljno je podsjetiti da bez uvida u filozofska i parafilozofska učenja njihovog vremena nije moguće shvatiti teorijske sustave rane apstrakcije Kandinskog, Mondriana i Maljeviča, a time ni genezu i suštinu njihovih opusa. Osim povijesti umjetnosti, osnova na kojoj počivaju i znanja suvremenih umjetnika i teoretičara su filozofija, psihologija, sociologija, kulturologija, a oblasti tog znanja su discipline i koncepti mišljenja kao što su fenomenologija, psihoanaliza, lingvistika, egzistencijalizam, strukturalizam, poststrukturalizam, semiologija, hermeneutika, teorija i ideologija masovnih medija. Autori koji se citiraju ili parafraziraju u poetičkim spisima umjetnika i u tekstovima teorije i kritike su, između ostalih, Freud, Wittgenstein, Adorno, Benjamin, Marcuse, Habermas, Arendt, Lacan, Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, Lyotard, Kristeva, Baudrillard, Žižek, Virilio, Jameson, Eco, Vattimo, McLuhan, Flusser. U sustavu moderne i postmoderne umjetnosti djelo (umjetnika, teoretičara, kritičara, organizatora umjetničkih priredbi, kao i svih ostalih sudionika toga svijeta) jest generator i nositelj označiteljskih praksi i postupaka označavanja. Među tim praksama i postupcima nema hijerarhije po oblastima nego jedino po vrijednostima i uplivima njihovog društvenog i kulturnog djelovanja. To djelo može biti oblik ali i tekst, slika (u najširem medijskom smislu tog pojma) ali i čin umjetničkog ponašanja, ideološka pozicija i moralni stav umjetnika i teoretičara, njihova uloga u kulturi i mjesto u društvenoj sredini. Riječju, politika njihovog javnog učinka, a upravo iz svih ovih (i još niza ostalih) načina postojanja i djelovanja svijeta moderne i postmoderne umjetnosti i njezinih mnogobrojnih aktera bit će moguće shvatiti smisao relevantnih pothvata koji čine neponovljivu povijesnu ali i još uvijek aktualnu stvarnost toga svijeta u upravo završenom XX. stoljeću.

Suvremena umjetnost i teorija

Miško Šuvaković

Centralni problem svake suvremene filozofije, teorije i interpretativne povijesti umjetnosti je kritička artikulacija i kritička deartikulacija mnogostrukosti i višeznačnosti umjetnosti, kulture, društva i, svakako, teorije u aktualnosti i povijesti. Ova knjiga prezentira istraživanja, analize, objašnjenja, interpretacije i rasprave nekontrolirane mnogostrukosti umjetnosti: svijeta umjetnosti, institucija umjetnosti, povijesti umjetnosti, umjetnika, umjetničkog djela, recipijenta umjetnosti i teorija umjetnosti XX. stoljeća.

Knjiga koja se sada otvara pred Vama je zbirka pojmova (koncepata i paradigmi) koji identificiraju i zastupaju umjetnost i teoriju od kraja XIX. do početka XXI. stoljeća. Namjera i cilj mojeg rada na pojmovniku je bila uspostavljanje iscrpnih i detaljnih opisa, objašnjenja, interpretacije i rasprave suvremene internacionalne umjetnosti i teorije kroz razlike (*différence*), odlaganja/razluke (*différAnce*), fragmentacije, neusporedivosti i konkurentnosti međusobno povezanih umjetničkih i teorijskih produkcija XX. stoljeća.

Knjiga je pisana kao pojmovnik. Nije izvedena kao razvojni tekst kronološki povezanih narativa, tj. kao konzistentna pripovjedna povijest nego je postavljena kao arhiv problemskih koncepata poredanih po abecednom redu u strukturi indeksacije. Knjiga je zamišljena i ostvarena kao otvorena i interaktivna arhiva pojmova koji se mogu čitati i međusobno indeksno povezivati ili sučeljavati po različitim kriterijima povijesnih kronologija, odnosa pojava i pokreta, disciplinarnih i medijskih srodnosti, teorijskih problema ili diskurzivnih korespondencija.

Ovakvim izborom pojmova prate se, prije svega, pojave u likovnim umjetnostima i njihovim evolucijama od slikarstva, skulpture i grafike do interdisciplinarnih i višemedijskih područja umjetničkog rada u performance artu, digitalnoj umjetnosti i hetero-medijskoj umjetnosti u doba kulture. Posebna pažnja se poklanja, konceptualnim i paradigmatskim korespondencijama pojedinih fenomena likovnih umjetnosti i drugih umjetničkih/kulturalnih disciplina kao što su arhitektura, dizajn, film, kompjutorska multimedija, muzika, opera, ples, popularne umjetnosti, spektakl, teatar, video, itd.

Izborom pojmova prate se složeni intertekstualni odnosi estetike, filozofije umjetnosti, teorije umjetnosti, teorije umjetnika, znanosti o umjetnostima (filmologija, muzikologija, teatrologija), društvenih znanosti i složenog i heterogenog polja poststrukturalističkih teoretizacija i njihovih evolucija ili njima konkurentskih pojava kao što su teorijska psihoanaliza, teorija kulture, teorija masovnih medija, novi historicizam, biopolitika. Cilj mi je bio suočiti složene i mnogostruke odnose povijesnih umjetničkih praksi i teorija izvan, u ili o umjetnosti. Zato je ova knjiga pisana o odnosima (klizanjima, hrapavostima, konfrontacijama, suglasnostima, otporima, suočavanjima, spajanjima i fatalnim razdvajanjima) između teorije i umjetnosti.

Pojmovniku umjetnosti XX. stoljeća prethodila su dva ranija pojmovnika *Postmoderna (73 pojma)* (Beograd, 1995.) i *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950* (Beograd i Novi Sad, 1999.). S ove dvije knjige prešao sam interpretativni ne-linearizirani put od kritičnog mjesta *ovdje* i *sada* do reinterpretiranja pojava XX. stoljeća kao specifičnog povijesnog *područja* zastupanja, proučavanja i prezentacije odnosa umjetnosti i teorije.

Zašto XX. stoljeće? Mogući su različiti odgovori. Ali, onaj koji me je vodio kroz ovo sporo i

akribično pretraživanje heterogenih i fragmentarnih događaja i narativa u i iz umjetnosti i teorija je: umjetnosti i teorije XX. stoljeća su u mnogostrukim, kontroverznim, paradoksalnim i ekscesnim pojavama omogućile razumijevanje dijakronijskih i sinkronijskih mehanizama i institucija konstituiranja društvenih i kulturalnih materijalnih praksi u autonomna područja umjetnosti i obrate autonomija umjetnosti u heterogena, fragmentarna i razlikujuća područja kulturalnog i društvenog rada, borbi, ponašanja, identificiranja i izvođenja individualnih i kolektivnih egzistencija u zapadnoj kulturi. Drugim riječima, konceptualna, paradigmatska i diskurzivna analiza umjetnosti i teorija XX. stoljeća izvodi teorijske modele kojima se mogu proučavati različite povijesne i geografske formacije kulturalnih pojava koje možemo nazvati 'umjetnošću' od grčke klasične skulpture V. stoljeća do južnoameričkih piramida, afričkih maski ili mikrokulturalnih produkcija *campa,* adolescentskih, rodnih, klasnih ili etničkih urbanih kultura.

Pisati o umjetnostima i teorijama u XX. stoljeću znači pisati o velikoj makro ili mega kulturi moderne i njenom ubrzanom modelu, često nazvanom modernizam. Povijest umjetnosti i teorije XX. stoljeća je povijest uspona, hegemonija, progresivnih emancipacija, mogućnosti, ali i kriza, padova i poraza modernizma. Ovom se knjigom interpretativno arhiviraju pojmovi koji referiraju modernoj i njenim mnogostrukim pojavnostima kao što su: modernizam, avangarda, umjereni modernizam, umjetnosti totalitarnih režima (socijalistički realizam, fašistička umjetnost, nacionalsocijalistička umjetnost), visoki modernizam, neoavangarda, socijalistički modernizam, kasni modernizam, postavangarda, postmoderna, postmodernizam, eklektični postmodernizam, tehnoumjetnost/tehnokultura, umjetnost u doba kulture.

Za razliku od njemačkog teoretičara Petera Bürgera koji neoavangardu poslije Drugog svjetskog rata interpretira kao repliku velikih radikalnih inovacija povijesnih avangardi, prije svega dade, moja teza glasi: avangarda prije i neoavangarda poslije Drugog svjetskog rata, odnosno, postavangarda na kraju XX. stoljeća, nemaju isti povijesni status i umjetničku poziciju s obzirom na megakulture koje ih okružuju:

(1) povijesne avangarde krajem XIX. stoljeća i početkom XX. stoljeća karakterizira inovacijski i predvodnički zamah kojim se probijaju i otkrivaju novi svjetovi umjetnosti i kulture na kojima će se temeljiti nastupajuća građansko-kapitalistička moderna kultura i umjetnost; drugim riječima povijesne avangarde prvih desetljeća XX. stoljeća su prethodnice modernizma, a

(2) neoavangarde karakterizira emancipatorsko, kritičko, korektivno, eksperimentalno i ekscesno djelovanje u uspostavljenoj i dominantnoj kulturi visokog internacionalnog modernizma kao kulturi razvijenog industrijskog hladnoratovskog kapitalizma ili realsocijalizma, dok

(3) postavangarde karakterizira kritičko, dekonstruktivno, ciničko, simualacijsko ili zavodničko odnošenje prema dominantnoj kulturi postindustrijskog, postsocijalističkog i postkolonijalnog medijski globalizirajućeg svijeta u posljednjim desetljećima XX. stoljeća.

Avangarde su djelovale destrukcijom i prevladavanjem građanske tradicije XIX. stoljeća u ime modernosti koja je tek trebala nastupiti. Avangarde su radikalni modernizam (Peter Bürger) ili vrhunac modernizma (Dubravka Oraić-Tolić). Avangarde reprezentiraju suštinske aspekte modernizma, a to su ideja projekta i napretka (Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna, Jürgen Habermas).

Naprotiv, neoavangarde su imanentna kritika, korekcija ili doslovna realizacija kritičnih mogućnosti modernizma. Neoavangarde ne prethode modernizmu, nisu prethodnica nego skeptički i anarhistički problematiziraju njegove moći, dogme, mitologizacije, ograničenja i anomalije.

Postavangarde su, pak, simulakrumske *metastaze* modernizma koje iz njegovih povijesnih i aktualnih produkcija reorganiziraju arhive premještenih, razlučenih i problematičnih mogućnosti nestabilnih odnosa društva, kulture i umjetnosti u doba globalizirajuće medijske produkcije, ne samo reprezentacija svijeta nego i samog svijeta ma što i kakav *on* bio.

Modernizam je u prvoj polovini XX. stoljeća bio obilježen dramatičnim uspješnim ili neuspješnim preobrazbama građanskog, prije svega klasnog kapitalističkog društva u industrijsko, prije svega masovno kapitalističko potrošačko društvo (Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Benjamin H. D. Buchloch). Avangarde su bile vrsta umjetničkog *aparatusa* koji je simbolički razarao registre klasnog društva, obećavajući heterogeno polje umjetničkih i kulturalnih razlikovanja i raskola karakterističnih za masovno potrošačko društvo. Zaista, rezultati povijesnih avangardi su postali *softver* (Lev Manovič) masovnog, medijskog i potrošačkog društva na kraju XX. stoljeća kroz integraciju avangardnih taktika i strategija u masovni sistem propagande i masovno univerzitetsko obrazovanje.

Modernističku umjetnost poslije Drugog svjetskog rata, prema Charlesu Harrisonu, treba promatrati kao specifičan efekt blokovske podjele svijeta i hladnog rata. Kao dva paradigmatska pola modernizma ukazuju se: (1) zapadni modernizam, zasnovan na autonomiji umjetničkih disciplina i proklamiranom estetskom formalizmu, i (2) istočni socijalistički realizam, zasnovan na realističkom prikazivanju i političkim funkcionalnim i utilitarnim naddeterminacijama umjetnosti i kulture. Zapadni modernizam se može, zatim, pratiti kroz dva suprotstavljena toka: prvi dominantni i vladajući tok ukazuje da je umjetničko stvaranje zasnovano na neprozirnim intuicijama, koje prethode teorijskim i ideološkim konvencijama, koje mu se naknadno pripisuju kao opisi, objašnjenja i interpretacije, a drugi, alternativni i kritički tok, nazovimo ga kritički ili radikalni modernizam, pokazuje da teorijske i ideološke pretpostavke kulture konstituiraju smislene, značenjske, vrijednosne i iskustvene okvire iz kojih umjetnost nastaje i iz kojih nastaju umjetničke intuicije. Dominantni modernizam pretpostavlja formalne kvalitete djela i estetski ili umjetnički ukus konceptualnom, teorijskom i ideološkom znanju o umjetnosti, a radikalni modernizam suprotstavlja kritičko, destruktivno, eksperimentalno, teorijsko i interdisciplinarno estetskom formalizmu i autonomiji medija izražavanja. Prvi tok reprezentiraju pokreti, tendencije i pojave kao što su apstraktni ekspresionizam, lirska apstrakcija, enformel, postslikarska apstrakcija. Drugi tok reprezentiraju pokreti, tendencije i pojave kao što su neodada, novi realizam, fluksus, minimalna umjetnost, konceptualna umjetnost. Konceptualna umjetnost u povijesnim raspravama ima paradoksalni status: (1) posljednjeg modernističkog pokreta u kojem je došlo do konačne redukcije pojavnosti djela (dematerijalizacija umjetničkog objekta, umjetnost kao teorija); (2) prvog postmodernističkog pokreta u kojem je došlo do kritike i problematiziranja svih velikih dogmi modernizma (interdisciplinarnost, intertekstualnost, produkcija umjesto stvaranja, zamisao umjetnika ili autora umjesto slikara i kipara, negacija autonomije umjetnosti, teorijska interpretacija u okvirima umjetničke prakse).

Odnos moderne i postmoderne kulture, odnosno modernističke i postmodernističke umjetnosti, očituje se kao složen i višeznačan odnos megakultura koji se ne može promatrati kao jednostavna pravocrtna dijalektika smjene pokreta (artova i izama) nego kao prepletanje ili, čak, recikliranje različitih modela (oblika prikazivanja, izražavanja i diskurzivnog naddeterminiranja kultura). Teza glasi: ne postoji jednostavna smjena moderne postmodernom, mega-kulture mega-kulturom nego se u proturječnostima moderne nalaze ishodišta postmodernističkih pluralnih strategija (Achille Bonito Oliva, Jean-François Lyotard, Charles Harrison). Zato postmodernu istovremeno opisujemo i kao megakulturu koja smjenjuje (dolazi poslije moderne) i koja se prepliće s modernom (Wolfgang Welsch), tvoreći različite odnose: međusobnih negacija, kritike, katastrofičnih dovršenja povijesti umjetnosti (Arthur C. Danto), korigiranja, multipliciranja, fikcionalizacija, prenošenja iz okvira visoke elitne kulture (ezoterična moderna) u masovnu kulturu elektronskih medija (egzoterična moderna).

Ali, već se razdoblje nakon pada Berlinskog zida ne identificira kao postmoderna ili kao postpovijesno doba. Govori se, kontraverzno, o epohi nepreglednosti, o epohi globalizma (Michael Hardt, Tony Negri), o epohi multi ili trans kulturalnosti. Ukazuje se na preobrazbu stvarnih ili

prividnih autonomija modernističkih i postmodernističkih umjetničkih praksi u medijske kulturalne prakse kulture (Victor Burgin, Hal Foster, Lev Manovič, Boris Groys, Marina Gržinić).

Modernu i postmodernu kulturu promatrao sam kroz suodnose umjetničkih i teorijskih efekata u njihovoj povijesno promjenjivoj i otvorenoj produkciji, razmjeni i potrošnji smisla, značenja i vrijednosti. Metodološke pretpostavke pisanja (konstituiranja pojmovnika) izvedene su iz zamisli svijeta umjetnosti koji je zasnovao američki estetičar Arthur C. Danto, i pojma intertekstualnosti u polju označiteljskih praksi, koji su postavili francuski strukturalisti i poststrukturalisti okupljeni oko časopisa *Tel Quel*, prije svih Julia Kristeva. Teza glasi: umjetnost druge polovine XX. stoljeća određuje odnos umjetničke prakse i teorijskih diskursa, odnos koji pokazuje kako se iz produktivnih elemenata umjetnosti i okružujućih glasova svjetova umjetnosti i kulture uspostavljaju smisao, značenja i vrijednosti umjetnosti. Napomena: ako odnos (preplet) umjetnosti i teorije karakterizira svaku umjetničku povijesnu formaciju, onda umjetnost XX. stoljeća karakterizira i čini izuzetnom tematizacija i manifestiranje tog unutrašnjeg *metafizičkog* odnosa, tj. odnosa umjetnosti i teorije. Prema Arthuru C. Dantou, umjetnost nije samo ono što se pojavljuje pred okom nego i znanje povijesti umjetnosti i poznavanje teorija kulture koje okružuju umjetničko djelo u svoj njegovoj mnogostrukosti. Proučavanje jednog povijesnog razdoblja umjetnosti, zato, nužno nameće istraživanje i raspravu teorija (znanosti, estetike, filozofije, teorije kulture, ideologije, teorije i povijesti umjetnosti, kritike, teorije umjetnika) koje su konstitutivni aspekt umjetnosti ili kulture koja okružuje umjetnost. Istraživanje i rasprava pojmova suvremene umjetnosti, kako sam ih proveo, zasnivaju se na uočavanju, opisivanju, objašnjavanju i interpretiranju intertekstualnih odnosa između pojmova žargona svijeta umjetnosti, formativnih pojmova teorija o umjetnosti i teorija, odnosno, diskursa izvan umjetnosti. Drugim riječima, proučavanje umjetnosti i teorije u XX. stoljeću je proučavanje dramatičnih konfrontacija i raskola između neusporedivih ili usporedivih diskurzivnih praksi (Michel Foucault) i njihovih pokrenutih strojeva (Gilles Deleuze i Félix Guattari). Cilj mi nije bio dati izvorna i opće važeća korektna određenja pojmova na osnovi (nekih) univerzalnih povijesnih, estetičkih ili filozofskih kriterija ili uvjerenja kao idealiteta nego pokazati kako se određeni pojam mijenja i preoblikuje tijekom *premještanja* kroz različite svjetove teorije, kulture i umjetnosti označiteljski (Jacques Lacan) ili tekstualno (Jacques Derrida), subvertirajući univerzalnost ili je čineći potencijalnom (Giorgio Agamben) mogućnošću (Alain Badiou) svake pojedinačne umjetničke ili teorijske akcije. Danas gotovo da i nema *nevinih i izvornih* pojmova koji se mogu doslovno i jednoznačno izreći (definirati), danas baratamo trajektorijima, *pokretnim* mapama i promjenjivim registrima indeksa koji omogućavaju *kretanje* kroz povijest upotrebe i primjene jednog pojma u njegovom preoblikovanju od svakodnevnih žargona umjetnika prema kritici, povijesti i teoriji umjetnosti ili od teorije, kritike i povijesti umjetnosti prema svakodnevnici žargona svijeta umjetnosti i kulture, odnosno od specifičnih teorijskih disciplina (semiotike, teorijske psihoanalize, hermeneutike, dekonstrukcije, sociologije, novog historicizma, studija kulture, biopolitike) prema umjetničkoj praksi i obratno.

ū·ni·vẽr′săl, *a.* [ME. and OFr. *universel*; L. *universalis*, universal, from *universus*, universal, lit., turned into one; *unus*, one, and *versum*, pp. of *vertere*, to turn.]

1. of or relating to the universe; extending to or comprehending the whole number, quantity, or space; pertaining to or pervading all or the whole; all-embracing; all-reaching; as, *universal* ruin; *universal* good; *universal* benevolence.

The *universal* cause,
Acts not by partial, but by general laws.
—Pope.

A

ABC umjetnost. ABC umjetnost je reduktivna i multimedijalna umjetnička praksa karakteristična za američku neodadu, pop art i minimalnu umjetnost ranih 60-ih godina. Termin je uvela kritičarka Barbara Rose 1965. Zamisao ABC umjetnosti suprotstavljena je dominantnom greenbergovskom modelu modernističke umjetnosti. Dok se dominantna linija modernizma zasnivala na zamislima medijske i ideološke autonomije apstraktnog slikarstva i skulpture, zamisao ABC umjetnosti težila je umjetničkim eksperimentima i prekoračenjima granica slikarstva, kiparstva, glazbe, plesa, književnosti i filozofije. Ishodišta ABC umjetnosti su u slikarskom redukcionizmu suprematista Kazimira Maljeviča, u konstruktivističkoj i reduktivističkoj struji Bauhausa (1919.-1933.) i u dadaističkim strategijama ready-madea Marcela Duchampa. U teorijskom smislu, bitne su zamisli jezičkih igara analitičkog filozofa Ludwiga Wittgensteina i književnog eksperimenta francuskog novog romana. Predstavnici ABC umjetnosti su muzičar La Monte Young, pop umjetnik Andy Warhol, koreograf Merce Cunningham, slikar Frank Stella, predstavnici minimalne umjetnosti Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd.

LITERATURA: Battc1, Rose2

Administrativni status umjetničkog djela. Vidi: Status umjetničkog djela

Agonija modernizma. Agonija modernizma jedna je od katastrofičnih interpretacija posthistorijske, retrogradne, melankolične i antiutopijske kulture i umjetnosti na kraju XX. stoljeća. Postmoderna kultura i umjetnost ne opisuju se kao nova epoha poslije moderne ili kao prijelazna (trans) epoha između moderne i budućnosti nego kao katastrofični kraj moderne. Agonija modernizma načelno se u teoriji prikazuje dvojako: (1) kao ekstatički dekadentni kraj stoljeća *(fin de siècle)* kojim se rekonstruiraju ili simulacijski prikazuju različite krajnje točke uspona civilizacije od helenizma kao kraja antičke civilizacije, preko renesanse kao dovršenja kršćanskog pogleda na svijet do simbolizma i secesije kao kraja buržoaskog XIX. stoljeća, i (2) kao tehnokatastrofični ili postatomski završetak modernističkog projekta tehnološkog napretka. Neki autori ironično pišu o postmodernizmu kao o starenju modernizma.

Postmoderna kultura i umjetnost nazivaju se katastrofičnom kulturom jer nastaju kao slom dominantne paradigme modernizma, a ne kao njezina evolucija ili revolucionarna preobrazba. Katastrofične naznake se prepoznaju u velikoj energetskoj krizi sedamdesetih, u inflatornim tendencijama i recesiji u svjetskoj ekonomiji, u poremećenom svjetskom poretku poslije raspada istočnog bloka, u etničkim, nacionalnim i teritorijalnim ratovima u postkolonijalnom i postkomunističkom svijetu, u religioznim fundamentalističkim tendencijama, u jačanju ekstremne desnice, konzervativizma i nacionalizma u demokratskim zemljama, u lokalnim nuklearnim katastrofama koje imaju svjetske posljedice. Kraj XX. stoljeća ne tumači se kao veliko obećanje novog svijeta nego kao surovi, anakroni i eruptivni povratak povijesnih kataklizmi.

Dok se moderna razvijala kao povijesno usmjereni projekt permanentnih progresivnih povijesnih revolucija i evolucija, postmoderna se ukazuje: (1) kao sinkronijsko stanje bjesomučne proizvodnje i potrošnje aktualnosti, i (2) kao arbitrarna upotreba povijesnih primjera (prikaza, vrijednosti, izraza) bez određenog povijesnog smisla u eklektičnom citiranju, kolažiranju i montaži aktualnosti. Za razliku od moderne koja anticipira, utopijski i ideološki projicira budućnost, postmoderna se retrogradno vraća u prošlost koju lingvistički i semiološki prikazuje kao jednako vrijednu sadašnjosti. Bez projekta budućnosti i smisla aktualnosti, ona je melankolična kultura.

Razlozi kojima se objašnjava ovakvo stanje mogu se svrstati u četiri grupe: (1) agonija modernizma je izraz kontradikcija kapitalizma i njegove hiperproizvodne i hiperpotrošačke moći, (2) agonija modernizma je izraz sloma socijalističkih (lijevih) utopija promjene svijeta, (3) agonija modernizma je slom modernističkih tehnokratskih, birokratskih i materijalističkih osnova društvene reprodukcije, tj. izraz duhovne dekadencije i regresije zapadnog koncepta društva, i (4) postmodernizam nije agonija modernizma nego su izraziti relativizam, arbitrarnost i povijesna neorijentiranost posljedice evolucije demokratskog procesa koji se potvrđuje time što je sve za svakoga moguće u svakom trenutku i na svakom mjestu.

Agonija modernizma kao civilizacijske katastrofe alegorijski se prikazuje u znanstvenofantastičnoj prozi i filmu, performansu i neokonceptualnim ambijentima. Karakteristični primjeri su: film o besmislenom nasilju Stanleya Kubricka *Paklena naranča,* film o post-

atomskoj anticivilizaciji Ridleyja Scotta *Blade Runner*, cyberpunk roman Williama Gibsona *Neuromanser*, kritička jezička poezija Jamesa Sherryja *Our Nuclear Heritage* ili ekstatički fototekstualni ambijenti Barbare Kruger i fotografske simulacije Cindy Sherman.

LITERATURA: Belld1, Berns3, Berns4, Brooks2, Deb1, Gilla1, Lasc1, Lash1, Lyo6, Sherr1, Umetn1, Umetnos2, Umetnost1

Aikoničko. Aikonički vizualni znak uspostavlja značenja na temelju konvencije ili uobičajenosti, a ne na temelju vizualne sličnosti i perceptivne analogije vizualnog izgleda znaka i objekta na koji on ukazuje. Termin je izveden kritikom zamisli ikoničkog znaka u praksi i teoriji apstraktne umjetnosti.

Umjetničko djelo (slika, skulptura, film, fotogram) aikoničko je ako je njegovo značenje određeno aikoničkim znakovima i njihovim odnosima u vizualnom umjetničkom djelu. Za umjetnost XX. stoljeća karakteristična su tri tipa aikoničkih znakova: (1) apstraktni aikonički znakovi; (2) formalni aikonički znakovi; (3) paraikonički znakovi.

Apstraktni aikonički znakovi svojstveni su apstraktnom slikarstvu prvih desetljeća XX. stoljeća i definiraju se kao znakovi nastali slikovnom ili skulpturalnom transformacijom i redukcijom ikoničkog znaka. Apstraktni aikonički znakovi svojstveni su apstraktnoj umjetnosti prve polovine XX. stoljeća.

Formalni aikonički znakovi svojstveni su konkretnom, geometrijskom i strukturalističkom slikarstvu, skulpturi, filmu i fotografiji. Formalni aikonički znak nije nastao transformacijom ikoničkog vizualnog znaka nego konstrukcijom vizualne i likovne forme iz logičkih, matematičkih ili semiotičkih zamisli, konvencija i shema.

Paraikonički znak svojstven je postavangardi, od konceptualne umjetnosti do postmodernizma. Paraikonički znak je ikonički znak koji na osnovi vizualne sličnosti ili konvencionalne običajnosti prikazuje druge znakove i znakovne strukture izražavanja i prikazivanja kulture i svijeta umjetnosti.

LITERATURA: Men1, Men8, Milij2, Rot6, Šuv54, Šuv55, Šuv56

Akcija. Akcija je intencionalna tjelesna radnja, činjenje ili ostvarivanje događaja u umjetnosti. Razlikuju se: (1) akcija čiji je rezultat umjetničko djelo; (2) prezentacija akcije kao umjetničkog djela.

Svako umjetničko djelo rezultat je akcije umjetnika ili izvođača koji realiziraju zamisao i plan umjetnika. Pojam akcije određuje se zamislima stvaranja, produciranja i izvedbe umjetničkog djela. Stvaranje je izuzetni čin povezivanja složenih duhovnih, psiholoških, intelektualnih, spoznajnih i formalnih moći u tehničkom i materijalnom procesu nastajanja umjetničkog djela. Produciranje je organizacijska aktivnost planiranja, proizvodnje i prezentacije umjetničkog djela u svijetu umjetnosti. Izvedba je konkretni zanatski, tehnološki i medijski proces izrade umjetničkog djela.

U određenim umjetničkim djelima proces realizacije je *objekt* o kojem umjetničko djelo govori i koji prikazuje. Američki kritičar Harold Rosenberg je 40-ih godina uveo termin akcionog slikarstva da bi označio i opisao slikarske eksperimente, na primjer *dripping* slikarstvo Jacksona Pollocka. Zamisao akcionog slikarstva naglašava egzistencijalni i formalni čin realizacije djela, drugim riječima, realizacija slike ima karakter performansa i rituala.

Prezentacija akcije kao umjetničkog djela svojstvena je hepeningu, akcionizmu, body artu i performansu. U naznačenom kontekstu akcija je prostorno-vremenski događaj koji umjetnik (slikar, kipar) koncipira i realizira napuštajući područje stvaranja završenih umjetničkih djela kao objekata. Umjetnik je i subjekt i objekt prezentacije događaja. Umjetničko djelo se gleda kao događaj ili se rekonstruira tekstualnom, fotografskom, filmskom i video dokumentacijom. Prema Allanu Kaprowu zamisao hepeninga je nastala iz "akcionog slikarstva", odbacivanjem završenog objekta i usredotočivanjem na pojavnost akcije kao događaja s materijalima, otpadcima, predmetima potrošačkog društva ili oblicima individualnog i kolektivnog ponašanja. U body artu akcija je usmjerena na fiziološke, motorne i psihološke potencijale tijela umjetnika, a u performansu ona je predstava koja se odvija tijekom događaja, u rasponu od tjelesnog, preko ritualnog, do teatarskog čina. Austrijski predstavnici hepeninga, body arta i performansa 60-ih i 70-ih godina svoj su rad nazivali akcionizam.

LITERATURA: Batte6, Ferg1, Gold4, Gold5, Haf1, Henr1, Kult2, Perf1, Ver1

Akcionizam. Akcionizam je naziv za procesualne umjetničke radove i događaje u kojima umjetnik (slikar, kipar) ima ulogu autora i sudionika. Njemački i austrijski umjetnici i kritičari upotrebljavali su termin akcija da bi označili događaje koji su u anglosaksonskom kontekstu nazivani hepening, body art i performans. Bečkim akcionizmom (njem. Wiener Aktionismus) nazivaju se akcije austrijskih umjetnika Günthera Brusa, Arnulfa Rainera, Otta Mühla, Hermanna Nitscha, Rudolfa Schwarzkoglera i dr. Njihove akcije su hepeninzi i performansi ritualnog karaktera, u kojima se ljudsko tijelo koristi kao sredstvo postizanja ekspresivno simboličkog događaja.

Akcije u kojima uz umjetnika sudjeluje i publika bliske su zamisli hepeninga, a akcije koje se realiziraju u obliku ritualne predstave, u kojima je umjetnik i subjekt i tjelesni objekt, bliske su body artu i performansu. Za bečki akcionizam 60-ih i 70-ih godina bitno je preusmjeravanje od ekspresionističkog i nadrealističkog slikarstva i skulpture tjelesnoj gesti, realnosti činjenja, upotrebi neumjetničkih materijala, radu s tjelesnim mogućnostima i granicama bola. Bol koju umjetnik izaziva je realna bol. Krv koja u predstavi curi po nagim tijelima sudionika životinjska je krv. Vrijeme trajanja akcije je realno vrijeme živog događaja, a ne sažeto vrijeme kazališne i filmske naracije. Akcije su oblikovane po uzoru na ritualne antičke orgije. Hermann Nitsch je s grupom *Orgijski misterijski teatar* realizirao događaje u kojima su se ritualni oblici ponašanja preplitali s psihoanalitičkim, nadrealističkim i ekspresionističkim sadržajima. Otto Mühl preobražavao je svoj rad od autodestruktivnog ekspresivnog hepeninga u životnu aktivnost, ostvarujući sintezu umjetnosti i života. On je osnivač i karizmatski vođa *AA komune*. Rudolf Schwarzkogler je vlastitim tijelom ostvarivao samoubilačke autodestruktivne akcije izražavajući fantazam kastracije. Günther Brus je svoje nago tijelo sadomazohistički povređivao i ekshibicionistički izlagao, ukazujući na granice erosa i thanatosa. Arnulf Rainer je gestualnim ekspresionističkim crtačkim intervencijama na fotografijama realizirao radove koji povezuju slikovno-gestualne učinke apstraktnog ekspresionizma i foto-dokumentarnost body arta. Gestualnim slikarskim potezima intervenirao je na fotografijama svojeg tijela i lica, ali i na pornografskim fotografijama, fotografijama posmrtnih maski i reprodukcijama ekspresionističkih umjetničkih djela.

Rad bečkih akcionista je 80-ih godina vodio obnovi slikarstva kroz slikovnu reinterpretaciju realiziranih akcija. Nitsch je izlagao velike komade platna s tragovima životinjske krvi upotrebljavanih u ritualima. Nitschove slike s krvlju su i dokumenti njegovih akcija i ekspresionistička djela snažne direktne slikovne gestualnosti. Brusov ekspresivni i nadrealni figurativni crtež integriran je u narativni erotizirani tekst. Rainer je crtačke gestualne intervencije na fotografijama, povezane s njegovim osobnim iskustvom tjelesnosti, mimetički povezao s ekspresionističkim djelima iz povijesti umjetnosti: intervenirao je, na primjer, na Van Goghovim autoportretima. Nitsch, Brus i Rainer su postmodernistički povezali zamisli akcije (hepeninga, body arta i performansa) iz 60-ih i 70-ih godina sa zamislima i slikovnim rješenjima srednjoeuropske secesije i ekspresionizma, što je rezultiralo simboličkim reprezentacijama kraja Zapada, krize modernog subjekta, neurotizirane seksualnosti, ideala nasilja i autodestrukcije.

LITERATURA: Fuc2, Gold4, Gold5, Kop3, Kult2, Nit1, Ver1

Akcionizam, novi ruski. Ruskim akcionizmom naziva se provokativno, šokantno i ekscesno djelovanje ruskih umjetnika, performera, tijekom 90-ih godina. Različito od Soc Arta i umjetnosti perestrojke, njihov rad se ne odvija u području dekonstruktivnih simboličkih prikaza popularne zapadne kulture i masovne realsocijalističke kulture nego u domeni konkretne, doslovne i destruktivne akcije u središtu svijeta (kulture, institucija, društva, objekta). Oleg Kulik nastupa kao pas (nag je, vezan lancem, grize, laje) ili se erotski igra sa životinjama. Aleksandar Brener je bojom iz spreja oštetio Maljevičevu sliku u *Stedelijk muzeju* u Amsterdamu, itd. Etika ovih umjetnika je etika totalizirajuće doslovnosti koja reflektira "prazno realno" postsocijalističkog beznađa. Njihove geste, potpuno individualne i paranoične, razaraju idilu "stabilne" postmoderne kulture poslije pada Berlinskog zida, ukazujući da iza simboličkog postoji samo ponor arbitrarne, otuđene i artificijelne egzistencije. Umjetnik živi i demonstrira negativnu etiku koja je doslovna "biološka istina" naspram svake simboličke laži ili privida "normalne" kulture. Njihov darvinizam je surov i inteligentno obesmišljavajući, komercijalan i postpolitički, samorazarajući i fetišistički. To je izazov ili osveta zapadnom svijetu i Rusiji za socijalistički realizam, staljinizam, perestrojku i neoliberarno beznađe postsocijalizma.

LITERATURA: Lukš1, Manif1, Rusk1

Akciono slikarstvo. Akcionim slikarstvom se, prema Haroldu Rosenbergu (1952.), naziva slikarska praksa američkih umjetnika 40-ih i 50-ih godina XX stoljeća koji su slikarsko platno postavili kao mjesto direktne slikarske intervencije. Termin se prvenstveno odnosi na slikarstvo Jacksona Pollocka, Hansa Hofmanna, Willema de Kooninga i Barnetta Newmana, premda je primjenjiv i na druge slikare apstraktnog ekspresionizma (Franz Kline, Robert Motherwell), lirske apstrakcije (Georges Mathieu, Hans Hartung), enformela (Antoni Tàpies, Ivo Gattin) ili grupe *Gutai* (Kazuo Shiraga, Saburo Murakami). Prema Rosenbergu akciono slikarstvo se razlikuje od različitih tendencija ekspresionizma i apstrakcije po tome što nije vođeno rješavanjem oblikovnih problema kompozicije slike nego direktnim tjelesnim i bihevioralnim činom slikara u kontaktu s prikazom na površini: "Ovim umjetnicima je zajednički koncept stvaranja zasnovan na osjećaju da ništa nije vrijedno slikanja. Ni predmet, ali također ni ideja. Po njihovom

mišljenju, aktivnost umjetnika je postala primarna". U toj aktivnosti Pollock je otkrio ono što je nazvao kontaktom. Kontakt je izvjesno stanje u kojem je umjetnik vođen samim prikazom u procesu stvaranja, bez prethodno zamišljenog predmeta, prikaza ili traga kao cilja. Slikarsko platno nije tretirano kao podloga slikarskog upisa ili ekran projekcije fantazma nego kao arena slikareve borbe s materijalom, prostorom i mjestom. Značajne su dokumentarne fotografske snimke Hansa Namutha koje prikazuju Jacksona Pollocka za vrijeme procesa slikanja na platnu položenom na podu ateljea.

LITERATURA: Antla23, Auip4, Den98, Den99, Ferl, Fer6, Fergl, Ohl, Poslel, Rosenb3, Rossl, Sandl

Akritička kritika. Akritička kritika je metoda kritike zasnovana na organizacijskom, dokumentarnom i impersonalnom prikazivanju umjetničkog rada. Termin je 1970. uveo talijanski kritičar Germano Celant da bi ukazao na zahtjeve koje siromašna i konceptualna umjetnost postavljaju kritičaru, polazeći od teze Susan Sontag da svaka subjektivna interpretacija umjetnosti i umjetničkog djela predstavlja nasilnički akt. Osnovni zadatak kritičara je dokumentiranje događaja iz svijeta umjetnosti, a ne analiziranje, interpretiranje i vrednovanje umjetničkih djela. Kritičar, kao i umjetnik, nije zaokupljen etičkim i estetičkim karakterom svojeg objekta nego vlastitim činjenjem i djelovanjem u konkretnim umjetničkim i društvenim uvjetima. Traži se zajednički nastup kritike i umjetnosti budući da kritika želi surađivati, a ne biti povlaštena interpretativna disciplina izvan aktualnog svijeta umjetnosti. Kritički rad dobiva novu aktivnu dimenziju: umjesto prosuđivanja ili utvrđivanja, kritičar postaje sudionik u artikulaciji novog pokreta ili koncepta umjetničkog istraživanja i izražavanja. Kritika, međutim, ne postaje umjetnost nego se uspostavlja kao dokumentaristička praksa koja skuplja podatke o radu umjetnika ili pokreta. Ona potiče umjetnost, izaziva njezin govor, a odbacuje svoj. Ona nudi dokumentarno i informacijsko djelovanje koje omogućava direktno shvaćanje umjetničkog djelovanja. Nova sredstva kritike su ne samo riječ, nego i film, fotografija, knjiga, magnetofon, časopis, izložba. Celant je 1970. godine u Genovi osnovao *Informacijski dokumentacijski arhiv*, čiji je cilj bio promoviranje, praćenje i dokumentiranje konceptualne i siromašne umjetnosti. U duhu akritičke kritike Celant je realizirao više izložbi siromašne umjetnosti: izložbu i knjigu posvećenu siromašnoj umjetnosti (1969.), retrospektivnu izložbu Piera Manzonija (Rim, 1971.) i studiju posvećenu knjizi kao umjetničkom djelu (1971.). Krajem 60-ih i ranih 70-ih godina u duhu akritičke kritike djelovale su, izme|u ostalih Lucy Lippard i Biljana Tomić.

LITERATURA: Celal, Cela2, Cela3, Den14, Den92, Lipp10, Sont2, Sus2, Toml, Tom2, Tom6, Tom7, Šuv14, Šuv75

Akromija. Akromije (achrome) su monokromne slike-kao-objekti koje je realizirao talijanski umjetnik Piero Manzoni. On dolazi do koncepta i realizacija serije slika načinjenih od primarnih materijala istražujući, diskutirajući i dekonstruirajući slikarstvo Yvesa Kleina, Alberta Burrija i Lucia Fontane. Na akromijama je radio od 1957. do 1962. godine. Godine 1956. napustio je figurativno slikarstvo preusmjeravajući se na izvođenje (*performing*) slika s ugrađenim objektima te, zatim, slika monokromnog, rasterskog ili objektnog karaktera. Manzoni je izvodio slike tako što je na površini (monokromnoj ili površini bliskoj monokromiji) postavljao različite svakodnevne objekte (škarice, pribadače, čeličnu vunu, organske tkanine, vatu). Slike su paradoksalni ne-estetski i ne-izražajni kolaži kojima se provocira i subvertira enformelistička univerzalna, a subjektivno izražajna, gesta upisa utemeljena u atmosferi egzistencijalizma i psihološki motiviranih interpretacija. Manzoni u slikama iz 1956. i 1957. provodi inventivne zahvate subvertiranja i kritike modernističkih mitova (individualnosti, originalnosti, upisa, psihološke univerzalnosti izraza). Njegov *napad* na mitologiju modernosti je manifestno demonstriran u slici *Milano - Mitologia* iz 1956. Na toj slici uvodi pisane riječi "Milano" i "Mitologia". Na očigledan način konfrontira univerzalnu i individualnu mitologiju izraza u slikama. Subvertira potencijalnost egzistencijalnog izraza i zasniva jezik izvođenja koji je konzekvenca direktnog individualnog ljudskog, ali predočivog, bihevioralnog čina. U tekstu *Per la scoperta di una zona di immagini* manifestno zapisuje: "U ovom kontekstu jasno je da se ne možemo više baviti simbolizmom i deskripcijom, sjećanjima, maglovitim utiscima, djetinjstvom, pikturalnošću, sentimentalizmom: sve se to mora u potpunosti isključiti. Isto treba postupiti i sa svakim hedonističkim ponavljanjem tvrdnji koje su već istrošene, budući da je čovjek koji se i dalje poigrava mitovima koji su već otkriveni esteta i nešto još gore od toga. Apstrakcije i reference moraju se u potpunosti izbjeći. U našoj slobodi izmišljanja moramo uspjeti konstruirati jedan svijet koji se može mjeriti samo u vlastitim terminima." (1957.). Njegove slike se više ne shvaćaju kao prostor na koji treba projicirati ljudsku mentalnu scenografiju. Slika je doslovni fizički prostor slobode u kojem se traga za otkrićima prvih slika. Slike su apsolutne onoliko koliko je to moguće, što se ne može procjenjivati po onome što one bilježe, ob-

jašnjavaju i izražavaju nego samo po onome što jesu: one jesu. Manzonijev diskurs nije jednostavno programski kao što je to bilo u avangardnim manifestima nego je paradoksalno-dekonstruktivan, budući da on u razmišljanju i pisanju o umjetnosti istovremeno mistifikatorski i demistifikatorski pokazuje granice onoga za što se zalaže: za samu sliku koja ispada iz semantičkog polja konstruiranja pripovjedne ili simbolične fikcije. Prema Germanu Celantu, Manzoni je dao ime akromija tim slikama u jesen 1957. Ukazao je da njegov interes nije usmjeren na materijal (kao u slučaju Burrija), niti na monokromnu boju (kao kod Kleina i Fontane) nego na koncept prostora lišenog bilo kakve slike/prikaza, bez obzira da li je u pitanju čista boja, znak ili materijal. Manzoni je bio usmjeren na primarni prostor. Njegove slike su rađene na gipsanoj podlozi i platnu prekrivenom kaolinom. Rane akromije očituju utjecaj autokritike enformelističke geste i postenformelističkog poništavanja geste kao autentičnog izraza. Manzoni u slikama iz 1958. i 1959. godine istražuje materijale i materijalne odnose primarnog prostora podloge i površine. Slike su sve manje determinirane vizualnim karakterom, a više podređene konceptu istraživanja primarnosti prostora i primarnosti pikturalnih odnosa unutar binarnog para opozicija: podloga-površina. On radi sa složenim povijesno pročišćenim konceptima i razgrađenim modernističkim fenomenima podloge i površine. Njegov slikarski rad je povezan s postenformelističkim traganjima *Gruppo Nucleare* (Biasi, Colucci, Manzoni, Sordini, Verga). Grupa 1957. objavljuje manifeste *Za organsko slikarstvo* (*Per una pittura organica*) i *Manifest protiv stila* (*Manifesto contro lo stile*) *koji* potpisuju Arman, Baj, Bemporad, Bertini, Calonne, D'Angelo, De Micheli, Yves Klein, Theodore Koenig, Arnaldo i Gio Pomodoro, Restany i drugi. U seriji slika nastaloj tijekom 1960. godine Manzoni ispituje modele rastera, tj. strukturiranja podloge-površine u mrežu pravokutnika ili kvadrata. Osim toga radi s različitim materijalima, na primjer, s vatom i kobalt kloridom. Time uspostavlja relativni odnos između slike i objekta. Slika postaje vrsta objekta, a objekt potencijalno nagovještava granice slike. Relativizacijom morfoloških osobina slike, na primjer, slike od staklene ili pamučne vune, Manzoni prelazi od slike kao produkta na koncept umjetničkog čina i, zatim, na koncept ponašanja umjetnika.

Koncept ponašanja ili izvođenje koncepta ponašanja postaju važniji od efekta ponašanja, tj. od pozicioniranja i pokazivanja umjetničkog djela. Umjetničko djelo je indeks kojim se ukazuje i dokumentira proces izvođenja koncepta ponašanja. Manzonijevo ponašanje postaje diskurs umjetnika, govora (*parole*) u prvom licu, u kojem se gube objekti. Manzoni nizom postslikarskih ili izvanslikarskih radova prelazi s pozicije slikara (stvaraoca) na poziciju umjetnika kao autora koncepta i izvođača bihevioralnih situacija i događaja. Nastaju potpuno različite postduchampovske realizacije: ispisana slova ABCD nazvana *Alfabet* (1958.), *mapa Irske* (serigrafije, 1958.), izloženi listovi kalendara za mjesec rujan od 1. do 30. (1959.), otisci prstiju (1960.), napuhani balon nazvan *Umjetnikov dah* (1960.), kutija u kojoj je *Linija 19-69 m* (1959.), *Linija beskrajne dužine* (1969.), fotografija koja dokumentira iscrtavanje linije duge 7200 m, ostavljanje traga (otiska prsta) na ljusci jaja (1960.), izrada postamenta s konturama stopala *Magična osnova* (1961.), akcija potpisivanja akta nazvana *Živa skulptura* (1961.), izrada konzervi s umjetnikovim izmetom *Umjetnikova govna* (1961.), itd... Ovim djelima, Manzoni ukazuje na primjene duchampovskih procedura i taktika realizacije readymadea. Zatvoreni koncept umjetničkog djela kao oblikovane forme preobražava se u otvoreno umjetničko djelo koje nije određeno formom ili binarnom opozicijom forma-antiforma nego upotrebom objekta, intervencijom umjetnika, ostavljanjem traga bihevioralnog tijela, itd. Manzoni pažnju poklanja dvostrukom statusu umjetnika: (a) umjetniku kao instituciji koja ima određene kompetencije i mogućnosti, i (b) umjetniku kao mistifikatoru/demistifikatoru koji na osnovi ekskluzivnog statusa autonomije umjetnosti izvodi društveno neočekivane ili skandalozne geste koji po automatizmu svijeta umjetnosti i kulture bivaju prihvaćeni, kodificirani i vrednovani. Prema Ješi Denegriju Manzoni oko svoje osobe ne stvara nikakvu mističnu auru: umjesto tajnih rituala, on obavlja radnje s jakim demistificirajućim nabojem, osjećajući da je sam status umjetnosti u povijesnom trenutku u kojem djeluje sporan, da je doveden u krizu neprestanim promjenama tehnika i postupaka. U Manzonijevim poduhvatima (prvenstveno u limenkama s izmetom umjetnika) estetsko i umjetničko se potpuno razdvajaju: ovdje doista nije riječ o estetskim vrijednostima ali jest o činu koji ima (ili može imati) osobine umjetničke intencionalnosti, makar je radikalno dovodi u pitanje. Dok Yves Klein teži mitizaciji vlastite osobe umjetnika, Manzoni teži demitizaciji, iako ne i krajnjem dokidanju pojma i pojavnosti umjetnosti. Ironija, provokacija, stalno i brzo trošenje su odlike Manzonijeve prakse.

LITERATURA: Arg1, Arg2, Az1, Buc8, Den4, Manso1, Manz1

Aktivizam mađarski. Aktivizam je naziv za mađarski avangardni pro-dadaistički i konstruktivistički pokret koji je osnovao i vodio Lajos Kassák od 1915. Pokret

je dobio naziv po književno-političkom časopisu *A Tett* (*Akcija*) koji je Kassák osnovao 1915. Časopis je bio anarhističkog, revolucionarnog i antimilitarističkog usmjerenja. Bio je zabranjen 1916. godine, a nakon zabrane Lajos Kassák je osnovao časopis *Ma* (*Danas*). Časopis *Ma* je započeo pod utjecajem ekspresionizma i njemačkog časopisa *Der Sturm* da bi se zatim razvijao prema specifičnim aktivističkim varijantama dadaizma i konstruktivizma. Nakon pada mađarske sovjetske republike *Ma* se izdaje u Beču, gdje je prvi inozemni broj objavljen 1920. László Moholy-Nagy je bio povjerenik časopisa *Ma* u Berlinu od travnja 1921. U Beču je bio formiran mađarski emigrantski krug umjetnika. Iz časopisa *Ma* su se izdvojili novi umjetnički i politički orijentirani časopisi *Akasztott Ember* (*Obješeni čovjek*), *Egység* (*Jedinstvo*) i *Ék* (*Klin*).

Mađarski aktivizam je imao bitne odlike srednjoeuropskih avangardi, a to znači da je bio organiziran kao dinamični i eklektični pokret koji se izdvajao iz mitske atmosfere ekspresionizma i razvijao kao kritička i ljevičarska praksa srodna subverzivnoj dadi i konkretno-utopijskom konstruktivizmu. Riječ aktivizam je označavala heterogeni skup modernističkih i progresističkih zamisli o brzini, aktivnom djelovanju u društvu, preobrazbama aktualnosti, razaranju tradicije i buđenju duha modernosti. Vođa pokreta Lajos Kassák bio je radničkog porijekla, od autodidakta razvio se u interdsiciplinarnog umjetnika. Započeo je kao književni postekspresionistički eksperimentator da bi ubrzo postao pisac manifesta, slikar, grafičar, konstruktor, aktivist, propagandist, izdavač, fotograf, itd. U prvom razdoblju djelovanja pokreta u Budimpešti u njemu je surađivao János Mattis Teutsch. Njegove ekspresionističke slike, skulpture i grafike su činile prvu izložbu pokreta *Ma* iz 1917. U Beču su s pokretom *Ma* bili povezani László Moholy-Nagy, Sándor Barta, Andor Simon, Béla Uitz, Sándor Bortnyik, Jolán Simon, Lajos Kassák, Erzsi Újvári, Ernö Kállai. László Moholy-Nagy se poslije kratkog boravka u Beču nastanio u Berlinu (1920.-1923.), da bi zatim postao profesor na Bauhausu u Weimaru. Moholy-Nagy je sudjelovao u uređivanju časopisa *Ma* i preorijentiranju pokreta prema sovjetskom i njemačkom konstruktivizmu. Postao je jedan od vodećih europskih konstruktivističkih umjentika koji je sudjelovao u stvaranju internacionalnog konstruktivizma i modernizma tijekom 20-ih i 30-ih godina. Ernö Kállai je bio teoretičar pokreta *Ma* i jedan od prvih autora koji je pisao o djelima Lászla Moholy-Nagyja. Farkas Molnár je studirao na Bauhausu od 1921. do 1926. Nije bio član pokreta aktivista, premda je s njima surađivao i objavljivao tipografska djela, arhitektonske projekte i teorijske eseje u časopisu *Ma*. Sándor Barta je poslije prekida s Kassákom osnovao časopis *Obješeni čovjek* (1922.-1923.). Bartin časopis je, naspram Kassáka i njegovog ekspanzivnog eksperimentalizma, razvijao kritičku i nihilističku praksu koja je oscilirala između ekspresionizma i dade, a formulirala se u okvirima proleterske kulture.

Aktivistički pokret oko časopisa *Ma* je utjecao na Aleksićevu dadu i Micićev zenitizam u Kraljevini Jugoslaviji tijekom ranih 20-ih godina. Dadaističke prakse umjetnika, koji su se nastanili u Vojvodini u vrijeme desničarske diktature u Mađarskoj nakon sloma radničke revolucije, obilježile su širenje Kassákovih i Bartinih političkih i umjetničkih ideja. Između ostalih, na liniji aktivizma i dade djelovali su Zoltán Csuka, János Csuka, Arpád Láng, Flóris Mikes, Ember Zoltán, Endre Arató, Sándor Barta, Sándor Haraszti, Aladár Komját, Miklós Fischer. Časopis *Út* (*Put*) je izlazio u Novom Sadu od 1922. do 1925. Bio je pod Kassakovim aktivističkim utjecajem. Pokrenut je dada-klub i dada-matineje u Subotici 1922. Također su u subotičkom časopisu *Hirlap* (1921.) objavljivani dadaistički tekstovi, umjetnička djela i komentari.

LITERATURA: Benso1, Benso2, Cin1, Dada1, Den26, Golubo1, Golubo2, Kass1, Kass2, Kass3, Madž1, Pass1, Pass2, Pass3

Aktualna umjetnost. Vidi: Suvremena umjetnost

Alegorija. Alegorija je metaforičko (nedoslovno) značenje rečenice, za razliku od metaforičnog značenja pojedinih riječi. U teoriji književnosti tekst se naziva alegorijskim kada se njegova značenja kao cjeline razlikuju od doslovnih značenja pojedinih rečenica. U povijesti likovnih umjetnosti alegorijom se naziva prikazivanje apstraktnih pojmova, misli, ideja, religioznih poruka, vrijednosti i duhovnih stanja koja nemaju direktni i doslovni vizualni prikaz. U formalno-likovnom smislu terminom alegorije određuje se mimetička slika ili skulptura čija su primarna, doslovna i narativna značenja temelj kojim se nagovješćuje općenitije, pomaknuto ili simboličko značenje. Karakteristični primjer alegorije u slikarstvu je slika Fillippa Otta Rungea *Umjetnikovi roditelji* (1806.), na kojoj prikaz umjetnikovih roditelja i djece u vrtu s biljem služi kao osnova alegorijskog prikazivanja univerzalnog organskog procesa rasta i umiranja. U pitanju je romantičarska koncepcija cikličnosti života i smrti prikazana krugom koji na slici čine roditelji (starost), biljke (onostrana povezanost života i smrti) i djeca (rađanje života). Alegorijska umjetnost se razvija od antike, srednjeg vijeka i baroka do romantizma.

U sto godina modernizma alegorija je kao posredujući model svedena na tehnički termin ili je potpuno zanemarena odbacivanjem narativnih modela izražavanja u ime doslovnog ili čisto likovnog izražavanja i uspostavljanja značenja umjetničkog djela. Apstraktna umjetnička djela u rasponu od djela pionira apstrakcije nastalih početkom XX. stoljeća, preko geometrijske apstrakcije, apstraktnog ekspresionizma, postslikarske apstrakcije i minimalne umjetnosti nealegorijska su djela. Primjeri alegorijskog rada mogu se naći u ranim i atipičnim modernističkim postupcima. Na primjer, francuski slikar Gustave Courbet poslužio se modelom alegorije da bi proveo samokritiku ideologije realističke umjetnosti kao doslovnog i direktnog prikazivanja svijeta. U naslovu slike *Unutrašnjost mojeg atelijera, istinita alegorija u kojoj je sažeto sedam godina mojeg umjetničkog života* (1854.-1855.) Courbet je zamisao alegorije upotrijebio kako bi pokazao da je njegov realizam stil i model prikazivanja kojim umjetnik pripovijeda o životu i svijetu, a ne doslovno prikazivanje svijeta i događaja. Peter Bürger primijenio je zamisao alegorije na interpretacije avangardne umjetnosti, pozivajući se na estetičku teoriju Waltera Benjamina. Prema Bürgeru, Benjaminovo rehabilitiranje pojma alegorije imalo je značajnu ulogu u suvremenoj estetici. On je pokazao da forma (osjetilima dostupno) i duhovno značenje, tj. objekt i subjekt, nisu stopljeni u jedinstvenu organsku cjelinu. Alegorija se u modernoj i avangardnoj umjetnosti pojavljuje kao model koji omogućuje napuštanje metafizičkih pretpostavki idealističke estetike i da razdvojenost (necjelovitost) koja vlada životima modernih ljudi postane konstitutivnim principom iskustva umjetnosti. Cilj alegorije u avangardi nije prikazivanje duhovnog, onostranog i nadosjetilnog kao što je to bilo u tradicionalnoj umjetnosti. Njezin je cilj pokazati da je svako značenje umjetni spoj i poredak likovnih, jezičkih i mentalnih aspekata koji međusobno nisu prirodno nužno povezani. Avangardna alegorija je umjetna tvorevina koja pokazuje da su sva značenja kulture umjetne, ideološki i konceptualno određene pojave.

Američki teoretičar postmodernizma Craig Owens je tradicionalnu i modernističku zamisao alegorije transformirao u model postmodernističke dekonstrukcije naracije. Prema Owensu su alegorijske slike prisvojene slike, što znači da ih umjetnik ne izmišlja i da za njih ne proizvodi nova značenja. Postmoderni umjetnik alegorik polaže pravo na raznovrsna značenja iz kulture i povijesti, postavljajući se kao interpretator koji povezuje njihove različite značenjske okvire, vrijednosti i uloge. Postmoderni umjetnik ne traži izvorno značenje slike nego ukazuje na putove transformacije i prevođenja značenja. U tom je smislu alegorijsko umjetničko djelo otvoreno, nedovršeno, ponovljivo i fragmentarno. Alegorijska slika je hijeroglif, rebus i zagonetka u intertekstualnom odnosu s drugim slikama, tekstovima, filmovima, skulpturama, ideološkim predodžbama. Različito od tradicionalne likovne alegorije, postmodernistička alegorija ne prikazuje univerzalne odnose, duhovna stanja, svijet onostranog i metafizičke vizije posredstvom svakodnevnih pojedinačnih slikovnih prizora. Ona prikazuje postupak prisvajanja i upotrebe postojećih povijesnih likovnih i književnih značenja uspostavljanjem, najčešće nekonzistentne, vizualne naracije. Za srednjovjekovnog, baroknog ili romantičarskog slikara alegorija je bila model izražavanja i priopćavanja nedoslovnih, neprikazivih i neizrecivih sadržaja, a za postmodernog umjetnika alegorija je semiološka formula kojom prikazuje transformacije vizualnih značenja u semiotička i lingvistička značenja i obratno. Postmodernistička alegorija je dekonstrukcija alegorije, što znači da alegorijski umjetnički radovi ne proizvode značenje nego ukazivanjem na kompleksne mogućnosti produkcije značenja slike i slikarstva dovode u pitanje uobičajenu, prirodnu, uobičajenu i totalizirajuću prihvatljivost umjetničkih značenja. Pokazuje se da značenje umjetničkog djela nije posljedica izravnog perceptivnog i estetskog doživljaja nego složenog odnosa postojećih značenjskih sistema kulture i povijesti.

Postmodernistička alegorija se razvija u različitim tendencijama postavangardne i postmodernističke umjetnosti: (1) u land art instalacijama Roberta Smithsona koji prikazuje kako se prirodni ambijent transformira u veliku alegoriju evolucije prirodnog svijeta i u instalacijama Josepha Beuysa koji, koristeći trošne organske materijale, ukazuje na kozmičke zakone transformacije energije i time ritualno alegorizira političku moć individue; (2) u zidnim slikama s riječima Lawrencea Weinera, Roberta Barryja i Josepha Kosutha; kod njih se zapisi na zidu pojavljuju kao lingvistički rebusi koji alegorijski naznačuju granice iskustva vizualne percepcije; (3) u transavangardnim i neoekspresionističkim slikama Juliana Schnabela i Francesca Clementea, koji ironično razgrađuju velike alegorijske teme povijesti umjetnosti; (4) u fotografskim, filmskim i videoradovima neokonceptualnih i tehno-umjetnika, koji pokazuju kako se stvara eklektično, fragmentarno i medijski određeno značenje masovne kulture spektakla (John Baldessari, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Bill Viola, Dara Birnbaum). Zamisao postmodernističke alegorije je inicirao i do modela razradio američki konceptualni umjetnik John

Baldessari u kultnom radu *Proklete alegorije, Obojene rečenice (Blasted Allegories,* 1978.). Rad je izveden kao serija fotografija nastalih snimanjem sekvenci popularnih TV serija. Fotografije su kolorirane i na njima su ispisane riječi. Redoslijed fotografija je izveden iz odnosa riječi i vizualnog prikaza koju fotografija uspostavlja. Redoslijed fotografija i riječi nagoviješta da rad "priča priču", iako se ona ne može potpuno rekonstruirati. Serija fotografija jezička je igra koja pokazuje relativnost značenja, nekonzistentnost smisla i nemogućnost naracije. Bitan je još jedan alegorijski moment: Baldessari svojim radom alegorizira doslovna narativna značenja televizijskog filma, pokazujući da je osnovni alegorijski motiv postmodernog čovjeka elektronski svijet slika, različito od srednjovjekovnog alegorijskog umjetnika, kojem je osnovni alegorijski motiv bio prirodni pejzaž.

LITERATURA: Bald2, Benj7, Brug2, Bürg2, Marin8, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Oliv11, Ow1, Ow2, Rosenb1, Schef2, Šuv24, Wallis1, Wallis2

Alijenacija. Alijenacija (otuđenje) je društveno stanje subjekta u kojem su mu vlastite želje, fantazije, oblici ponašanja, ideologije, religiozna uvjerenja i proizvodi njegovog rada postali strani i nedokučivi. Alijenacijom se naziva stanje i osjećaj razdvojenosti, razlike i raskola između subjekta i njegove egzistencije, drugih subjekata, objekata, prirode i društva.

Za razliku od modernističkih teorija alijenacije (Karl Marx) koje govore o proizvodnom "rascjepu" ili "hijatusu" čovjeka i objekta, kasnomodernističke teorije, prema Jeanu Baudrillardu, ukazuju: (1) da se u središtu svijeta ne nalazi više želja subjekta nego sudbina objekta, i (2) da više nismo u drami alijenacije nego u ekstazi komunikacije.

Baudrillard ukazuje na pomak od subjekta prema objektu. Nestaje san o prekoračivanju i mogućoj subverziji kodova. Iščezava nostalgija za simboličkim poretkom, koja potječe iz primitivnih društava ili povijesnog otuđenja. Više se ne ukazuje na rascjep subjekta i objekta karakterističan za industrijsku epohu, nego objekt preuzima inicijativu u uspostavljanju smisla želje, moći i razmjene objekta želje i sebe kao objekta želje Drugog). Objekt pretvara subjekt u objekt objekta. Nije u pitanju egzistencijalna situacija subjekta u objektivnom poretku svijeta, nego objektivna situacija predmeta uvučenih u vlastitu igru (kombinatoriku pojavljivanja i razmjene). Subjekt je privid u odnosu na prisutnost objekta.

Baudrillard ukazuje na pomak od drame alijenacije prema ekstazi komunikacije, koja je opscena. To više nije opscenost onoga što je skriveno, potisnuto i mračno, naprotiv; to je opscenost vidljivog, previše vidljivog, vidljivijeg od onoga što je vidljivo, to je opscenost nečega što nema tajni, nečega što je potpuno rješivo pomoću informacije i komunikacije. Shematizirano: (1) uzrok alijenacije više nije ljudski rad i odvajanje subjekta od objekta koji proizvodi, (2) takva alijenacija je prevladana djelovanjem objekta (kao informacije, kao sistema informacija) na subjekt. Subjekt je taj odvojeni "objekt" koji proizvodi ekstatički (elektronski, ekranski, telekomunikacijski, virtualni) sistem objekta (ili informacija).

Baudrillardov koncept pomaka od alijenacije prema komunikaciji nije razotuđenje nego hiperalijenacija koja je medijski (elektronski) dovedena do "ekstaze" (svijet objekata-informacija proizvodi za sebe subjekte koji su objekti). Već u strukturalizmu subjekt se ne opisuje i ne interpretira kao izvorna instanca nego kao izvedeni fenomen. Na primjer, Jacques Lacan određuje subjekt kao "ono što se zastupa u igri upućivanja dva označitelja." Doslovno, subjekt više nije samo biološki organizam. U baudrillarovskom smislu subjekt je sistem objekata povezanih u kibernetski regulacijski sistem interfaceima između biološkog organizma i elektronskog stroja. Subjekt je kiborg, a riječima Donne Haraway "kiborg" je hibrid stroja i biološkog organizma. Paul Virilio piše o tijelu koje postaje uključeno ili priključeno u sistem komunikacije. On o subjektu govori kao o "terminalskom građaninu" kojeg više nije moguće odrediti prostornim i vremenskim parametrima tijela i kretanja tijela u prostoru, nego brzinom produkcije, razmjene i primanja informacija.

LITERATURA: Ado1, Ado5, Alt2, Baud1, Baud2, baud3, Baud5, Baud6, Baud7, Baud8, Baud10, Baud14, Bek1, Cow1, Damnja4, Derr15, Erj1, Frank1, Kola1, Mor1, Pae1, Pae2, Petrov1, Sart1, Vier2, Vier4, Vr1

Alkemija. Alkemija (gr. *hemeia*) je naziv za mnogobrojna učenja o rukovanju promjenama materije u skladu s ciljevima simboličkih zamisli odnosa mikro i makro kozmosa. Alkemija se naziva *misterijski zanat*, a smatra se i jednim od hermetičkih učenja. Mitskim osnivačem hermetičkih, zapadnih i određenih bliskoistočnih učenja smatra se Hermes Trismegist (Triput najveći). On je prema grčkim predajama bio egipatski čudotvorac i pisac *Hermetike*, magijskog teksta pisanog grčkim jezikom. Postoje različiti alkemijski sistemi: aleksandrijska, arapska, zapadna ili europska, budistička i dalekoistočne, prije svega, kineska alkemija. Carl Gustav Jung je razradio složene odnose između alkemijskih tradicionalnih učenja i psihoanalitičkih interpretacija nesvjesnog (*Psychologie und Alchemie*, 1944.). Cilj njegovih istraživanja je bilo ukazivanje na sličnosti između interpretacije psihičkih podataka i interpretacije alkemijskih simbola

koji zastupaju preobrazbe materije. Tijekom XX. stoljeća interes za alkemiju su pokazali umjetnici, od pionira apstrakcije (František Kupka, Vasilij Kandinski) preko dadaista Marcela Duchampa i nadrealista Andréa Bretona, Salvadora Dalija i Maxa Ernsta do poslijeratnih umjetnika kao što su Yves Klein, Joseph Beuys, Eric Orr, Vladimir Dodig Trokut i Marina Abramović.

LITERATURA: Abs1, Artm1, Beli8, Beli9, Cab1, Jun1, Jun2, Jun3, Jun4, Jun5, Kusp10, Mof1, Mof2, Reg1, Rin4, Tu3, Tu4

Alternativna umjetnost. Alternativna umjetnost je umjetnost utemeljena na kritici, podrivanju, destrukciji i parodiranju dominantne umjetnosti, kulture i ideologije određenog društva. Zasniva se na zamislima kritičkog projekta promjene umjetnosti, kulture i društva. Pojam alternativne umjetnosti povezan je s pojmovima alternativne kulture i kulture marginalnih grupa. Alternativnom kulturom naziva se kultura koja se izdvaja iz dominantnog tijeka društva, suprotstavljajući mu se u egzistencijalnom, vrijednosnom, estetskom i ideološkom smislu. Pojam alternativne kulture blizak je zamislima kontrakulture. Alternativnoj kulturi svojstveno je konfliktno ili nekonfliktno traganje za drukčijim svijetom, kulturom i umjetnošću, a za kontrakulturu eksces, konflikt i otpor dominantnoj kulturi. Alternativnom kulturom se nazivaju kulture mladih: rock kultura, punk kultura, hippy kultura. Kultura marginalnih grupa je kultura zatvorenih zajednica u okvirima dominantne kulture, naroda, države. Kulture marginalnih grupa su, na primjer, kulture etničkih zajednica, feminističkih pokreta, homoseksualnih grupa, religioznih sekti, komuna mladih.

Pojam alternativne umjetnosti više je sociološkog nego estetičkog karaktera. Upotrebljava se od sredine 60-ih godina za označavanje diskontinuiteta u hegemoniji modernističkog i tehnokratskog koncepta napretka u zapadnim društvima. Alternativnom umjetnošću nazivaju se neoavangardni i postavangardni eksperimenti u likovnim umjetnostima, kazalištu, filmu, književnosti, glazbi, kao i primjeri multimedijalnih umjetničkih istraživanja.

LITERATURA: Ault1, Beli6, Drag1, Erj8, Grž1, grž9, Grž21, Grž22, Miloš1, Par1, Rosz1

Alternativni rock. Alternativni rock (Alternative rock ili Alternative music) je naziv za žanr, stil ili taktike nekomercijalne rock muzike koja je orijentirana protiv populističke masovne i potrošačke mainstream rock i pop muzike. Karakterizira je odbacivanje komercijalnih tema i formi popularnog mainstream rocka i zalaganje za umjetničko istraživanje i izražavanje. Alternativni rock je umjetnička muzička produkcija koja u medijskoj i popularnoj kulturi ukazuje na autonomna područja umjetničkog eksperimenta, autentičnih izraza i problematiziranja političkog, rasnog, rodnog, generacijskog i etničkog drugog. Alternativnim rockom se naziva muzika underground umjetnosti i kontrakulture u kasnim 60-im i 70-im godinama a nastaje u Velikoj Britaniji i SAD kasnih 60-ih godina XX. stoljeća. U kasnim 70-im i ranim 80-im svrstavaju se u alternativni rock britanski punk i njegove američke varijante, odnosno, kasnije post-punk i new wave varijante (grupe *Pere Ubu*, *Devo*, *X*, B-52, Brinsley Schwarz, Graham Parker, Elvis Costello). Punk kultura se smatra primjerom radikalne alternativne kulture. *Grunge* bandovi iz kasnih 80-ih i 90-ih godina koji izvode grubu i agresivnu muziku se također klasificiraju kao pojave alternativnog rocka (grupe *Green Day*, *Pearl Jam*, *Nirvana*, *Bush*). T. Kirschner smatra da se termin alternative rock odnosi na različite pojave u rock muzici, pri čemu hard rock (grupe *Small Faces*, *The Who*, *Bad Company*, *Deep Purple*, Roger Daltry, Robert Plant, Axl Rose) smatra središnjom pojavom. U 90-im godinama alternativni rock postaje tržišna kategorija.

LITERATURA: Benn1, Fiske1, Garo1, Milke1, Shu1,

Aluzivni znak. Aluzivni znak se svojim vizualnim izgledom predmetno, optički, vizualno ili konvencionalno *oslanja* na pojavu koju prikazuje. Aluzivni znakovi su prikazi koje se očituju u vizualnom izgledu znaka i u pojmu (mentalnoj predodžbi) onoga što znak prikazuje, a zasnivaju se na predmetnoj, optičkoj, vizualnoj, konceptualnoj ili konvencionalno identificiranoj sličnosti. Aluzivni likovni znakovi su semiotički elementi i strukture elemenata koji omogućavaju nastanak: (1) likovne alegorije kao prikaza apstraktnih pojmova, misli, ideja, moralnih kategorija i duševnih stanja s personificiranim figurama, (2) likovnog simbola kao aluzivno-konvencionalnog prikaza grupe pojmova i ideja, tj. simbol svoja značenja može istovremeno stvarati svojim vizualnim izgledom (vizualnom motiviranošću) i konvencionalnim odnosima, i (3) likovne ilustracije kao prikaza koji stvara semantičku iluziju (likovno prikazivanje složenih situacija, događaja, priča). Pojam aluzivnog znaka je općenitiji od pojma ikoničkog znaka, drugim riječima, aluzivni znak je znak motiviran određenom sličnošću ili namjerom da svojim vizualnim izgledom prikazuje (znakovno zastupa) realne, ali i apstraktne pojave i mentalne slike.

LITERATURA: Rot6

Ambalaža. Vidi: Pakiranje.

Ambijentalna umjetnost. Ambijentalna umjetnost (engl. environmental art) temelji se na artikulaciji cjeline otvorenog i zatvorenog prostora kao umjetničkog djela. Ambijentalno umjetničko djelo je djelo koje ne koristi prostor kao pasivni omotač oko predmeta nego ga tretira kao sastavni dio djela. Ambijent održava i prikazuje kontinuitet površine, obujma i prostora.

Ambijentalna umjetnost ima odlike totalnog umjetničkog djela (njem. Gesamtkunstwerk) jer se u njoj povezuju različiti fenomeni (prostor, svjetlost, zvuk, predmeti, kretanje promatrača) i različite vrste umjetnosti (skulptura, slikarstvo, arhitektura, muzika, kazalište, performans, film). Ambijentalna umjetnost nastala je evolucijom i sintezom više različitih umjetnosti u prostorno umjetničko djelo. Na primjer: (1) iz evolucije apstraktnog ekspresionizma *(dripping* slikarstvo Jacksona Pollocka) i avangardnih i neoavangardnih kazališnih eksperimenata nastaju ambijentalni radovi i hepeninzi američke neodade (Allan Kaprow); (2) iz evolucije skulpture od modernističke skulpture preko konstrukcija, objekta, asamblaža i ready-madea do instalacija nastaju ambijentalni radovi land arta, siromašne umjetnosti, konceptualne umjetnosti; (3) iz postmodernističkih arhitektonskih eksperimenata i arheološko-povijesnih rekonstrukcija nastaju ambijenti horizontalne plastike; (4) iz muzičkih eksperimenata Johna Cagea nastaju zvučni ambijenti neodade, fluksusa, hepeninga i postmoderne umjetnosti; (5) iz kazališnih eksperimenata i istraživanja scene, na primjer iz ambijentalnog kazališta Richarda Schechnera ili postmodernističke scenografije Roberta Wilsona i Jana Fabrea, nastaju ambijentalne realizacije scenskog karaktera likovnih i kazališnih umjetnika (Wilson, Fabre, Lawrence Weiner); (6) iz proznanstvenih i tehnoloških eksperimenata s prostorom, svjetlošću i mehaničkim strukturama nastaju svjetlosni i kinetički ambijenti neokonstruktivizma.

Radovi ambijentalne umjetnosti su stalni postavi ili postavi čije je trajanje određeno trajanjem izložbe. U odnosu na širi prostorni okvir razlikuju se ambijenti u arhitektonskom interijeru, ambijenti u urbanom prostoru i ambijenti u prirodi. Ambijent kao prostorno djelo može biti zatvorena prostorija koja nije u odnosu s okolnim prostorom ili otvorena struktura koja korespondira s užim i širim okolnim prostorom. Na primjer, svjetlosni ambijenti kalifornijskih ambijentalnih umjetnika Jamesa Turrella, Douglasa Wheelera, Roberta Irwina, Marie Nordman ili minimalista Dana Flavina najčešće su kratkotrajni postavi za trajanja izložbe. Kada su svjetlosni ambijenti realizirani u praznim prostorijama s umjetnim (neonskim ili laserskim) svjetlom, oni su autonomni u odnosu na ostale prostorije galerije i u odnosu na vanjske svjetlosne fenomene. U okviru preispitivanja raznih vrsta ambijentalnog svjetla, Turrell, Irwin, Nordman i Wheeler su u zatvorene prazne prostorije umjesto umjetnog svjetla propuštali prirodno fokusirano ili nefokusirano svjetlo. Takvi radovi su u arhitektonskom smislu zatvoreni, ali u smislu ambijentalnog svjetla su otvoreni prirodnoj svjetlosti. Sasvim suprotnog karaktera su land art ambijenti Roberta Smithsona i Michaela Heizera, koji su integrirani u prirodno okruženje. Smithsonov *Spiralni nasip* (1970.) ambijentalni je rad koji: (1) ulazi u pejzaž i postaje njegov dio; (2) geometrijski i materijalno mijenja topologiju ambijenta (umjetni nasip u jezeru); (3) izgled i konfiguracija nasipa mijenja se ovisno o plimi i oseki jezera, tijekom dana i noći, odnosno godišnjih doba.

Povijest ambijentalne umjetnosti može se pratiti u skladu s razlikovanjem avangardne, neoavangardne i postavangardne umjetnosti.

Za avangardnu umjetnost od početka XX. stoljeća do Drugog svjetskog rata (ambijenti futurista, dadaista, konstruktivista i nadrealista) karakteristično je uvođenje inovacija iz paradigmi skulpture, slikarstva i kazališta. Futuristički, dadaistički i nadrealistički ambijenti asamblažnog tipa nastali su gomilanjem i povezivanjem neuobičajenih predmeta u sjedinjavajući prostor interijera. Tipičan primjer je *Merzbau* (1930.-1932.) dadaista Kurta Schwittersa. Futuristički i dadaistički ambijenti su provokativni, neuobičajeni prostori, a nadrealistički ambijenti asamblažnih struktura uzrokuju neuobičajeni psihološki i erotski osjećaj promatrača. Konstruktivistički ambijenti ruske avangarde, grupe De Stijl i Bauhausa težili su na nivou koncepta, plana ili realizacije, racionalnom i tehničkom integriranju likovnih umjetnosti i arhitekture u cjelovito umjetničko djelo nove tehničke civilizacije. Konstruktivistički ambijenti utopijski teže integriranju u arhitektonske, urbanističke i industrijske prostore.

Neoavangardni ambijenti 50-ih i 60-ih godina nastaju u okviru neodadaističkih, fluksus, novorealističkih, popartističkih i neokonstruktivističkih realizacija. Neodadaistički, fluksus i novorealistički ambijenti nastali su povezivanjem dadaističkih asamblažnih rješenja, duchampovskih strategija ready-madea i postupaka akcionog slikarstva. Neodadaistički, fluksus i novorealistički ambijenti su istovremeno ambijentalni umjetnički radovi i prostori događaja (hepeninga). Karakteristični primjeri su ambijenti Allana Kaprowa, Claesa Oldenburga, Edwarda Kienholza, Yvesa Kleina i Armana. Popartistički ambijenti su prostori koji,

doslovno ili prenaglašeno, prikazuju urbani potrošački svijet robnih kuća, supermarketa, trgovačkih centara, stanova srednje klase, otpada. Značajni su radovi Andyja Warhola, Jamesa Rosenquista, Toma Wesselmanna, Georgea Segala. Neokonstruktivistički ambijenti mogu se klasificirati u tri grupe: (1) optički, (2) kinetički i (3) arhitektonski ambijenti. Optički ambijenti su prostorije u kojima su zidovi prekriveni geometrijskim reljefima ili slikama koje stvaraju vizualnu iluziju kretanja, treperenja, dubine. Optički ambijenti mogu biti prostori ispunjeni promjenjivim ili nepromjenjivim umjetnim svjetlom. Karakteristični su radovi Nicolasa Schöffera, Jesusa Raphaela Sota, Julija Le Parca, grupe *Zero,* Ljerke Šibenik. Kinetički ambijenti su prostori određeni mehanizmima u pokretu, pri čemu mehanizam i njegov optički efekt determiniraju prostor kao, na primjer, apsurdni strojevi Jeana Tinguelyja, Takisova *Magnetska polja* (1969.), kibernetičke instalacije Tsai Ven-Jinga (1967.-1968.), luminoplastike (1967.-1968.) Aleksandra Srneca. Neokonstruktivistički arhitektonski ambijenti su sinteze umjetničkih tehnoloških eksperimenata i arhitektonskih utilitarnih zahtjeva. Karakteristični primjeri su kompjutorski kontrolirani svjetlosni sistemi u urbanim prostorima Vladimira Bonačića i arhitektonski projekti, modeli i realizacije Vjenceslava Richtera.

Postavangardni ambijenti nakon 60-ih godina složeni su prostorni, vremenski, perceptivni, bihevioralni i semantički sistemi artikulacije umjetnih i prirodnih prostora.

U prvom razdoblju postavangardne umjetnosti, kasnih 60-ih i 70-ih godina, formulira se pojam ambijentalne umjetnosti. To je autonomna umjetnička disciplina istraživanja i realiziranja prostora u umjetnosti. Djela prvog perioda su ahistorijska, što znači da su umjetnici problemu prostora pristupali kao nehistorijskom fenomenu i konceptu. Ambijent je definiran kao skup aktualnih činjenica dostupnih direktnoj percepciji. Direktnom percepcijom ne naziva se pasivna vizualna estetska kontemplacija umjetničkog djela (predmeta) koje se nalazi ispred promatrača nego ulazak u ambijent, kretanje u njemu i ostvarivanje bihevioralnih situacija aktivne tjelesne spoznaje i istraživanja prostora.

U drugom postavangardnom i postmodernističkom periodu, nakon 70-ih godina, ambijentalno umjetničko djelo je povijesno i značenjski definirani sistem prostorno-perceptivne artikulacije. Povijesnim određenjem ambijentalnog djela naziva se uspostavljanje interpretativnih odnosa konkretnog ambijenta i povijesti skulpture, povijesti arhitekture i urbanizma, arheologije, etnologije, kazališta i rituala. Značenjskom određenošću ambijentalnog djela naziva se semantički potencijal konkretnih radova, što znači da se elementi ambijenta, njihovi prostorni i drugi fenomenalni aspekti promatraju ne samo kao vizualni, plastički, materijalni, prostorni, vremenski ili svjetlosni aspekti nego i kao značenjski (simbolički, arhetipski) vrijedni aspekti.

Postavangardnoj umjetnosti svojstveno je šest tipova ambijentalnog rada: (1) ambijenti procesualne umjetnosti (land art, earth art, siromašna umjetnost, antiform umjetnost, zvučni ambijenti, svjetlosni ambijenti); (2) ambijenti minimalne i postminimalne umjetnosti; (3) tekstualni ambijenti konceptualne umjetnosti (konceptualna arhitektura); (4) multimedijalni ambijenti (filmske, dijapozitiv, laserske i video instalacije i ambijenti); (5) metaspiritualni ambijenti (horizontalna plastika, umjetnost komuna, slikarsko-kiparski eklektični prostori transavangarde i neoekspresionizma 80-ih godina); (6) tehnološki ambijenti (virtualni i cyber prostori) postmodernizma 80-ih i 90-ih godina (neokonceptualna umjetnost, postmodernistička tehnološka umjetnost, simulacionizam, umjetnost u doba kulture).

LITERATURA: Arch1, Beard1, Beli11, Batte1, Berle1, Berle2, Bih3, Bih10, Cela2, Cela6, Cela7, Den4, Den15, Henr1, Kapr1, Kraus2, Kraus12, Karus20, Lipp1, Lipp5, Lipp9, Lipp10, Luc6, Petro1, Petro6, Posle1, Sonf1, Šuv10, Šuv84, Tom13

Ambijentalni teatar. Ambijentalni teatar je smjer u teatarskoj umjetnosti u kojem se teatarsko djelo određuje i karakterizira cjelinom prostora u kojem se događaj izvodi. Izabrani ili konstruirani prostor se fenomenološki i semantički organizira za događaj koji je funkcija izgleda, poretka i efekata prostorne cjeline. U tradicionalnom smislu razlikuju se: (1) teatar kao scena (arhitektura i dekoracija scene), (2) teatar kao arhitektura (zgrada u koju je smještena institucija teatra), i (3) teatar kao otvoreni prostor (urbanistički ili prirodni prostor kao mjesto realizacije teatarskog događaja). Status i prioritet prostora u avangardama se mijenja: ambijent nije samo *sredina* (estetska, narativna ili dekorativna) u kojoj se izvodi predstava ili ostvaruje događaj. Ambijent i ambijentalni aspekti (objekti) postaju *akteri* ili nosioci predstave i događaja (*Impresije Afrike /Impressions d'Afrique/* Raymonda Roussela iz 1911.), ili središnja pojavnost (tematizacija) predstave (*Ples u prostoru /Prikazivanje prostora figurom/* Oskara Schlemmera iz 1927.).

Pojam *ambijentalni teatar* uveo je teoretičar i praktičar američkog eksperimentalnog teatra Richard Schechner. Punina prostora, beskrajni načini na koje se prostor može artikulirati i pokrenuti čine osnovu ambijentalne teatarske scenografije. Takav prostor je

polazište za rad s izvođačima-glumcima. Prvi scenski princip ambijentalnog teatra je kreiranje i rekreiranje cjelokupnog teatarskog prostora: očiglednih prostornih domena, prostora u prostorima, prostora koji sadrže, obuhvaćaju, dodiruju ili se odnose na sva mjesta gdje se nalazi publika i/ili izvođač. Svi prostori su aktivno uključeni u aspekte predstave. Prostor dobiva određeni kritički karakter "subjekta" ili "retoričke figure" koja zastupa nešto nalik subjektu u teatarskom događaju. Pojam ambijentalnog teatra može se i proširiti (antropološke studije Richarda Schechnera, Eugenija Barbe, Petera Brooka, Jerzyja Grotowskog ili psihoanalitičke studije Anthonyja Howella) i redefinirati kao antropološki ambijent ili psihoanalitički prostor (*druga scena*). Koncept antropološkog ambijenta ne označava samo puninu ili totalitet scenskog prostora nego i njegovu uzglobljenost semantičkim, ikonografskim, koreografskim, scenografskim i medijskim sredstvima u prostor kulture u kojoj teatarsko djelo ili performans nastaju. Totalitet prostora je antropološka (ljudska) cjelovitost izraza, reprezentacije, značenja i smisla koja strukturalno povezuje scenu i kulturu koju ona prikazuje (transformira, transfigurira). Antropološki ambijent performansa ritualni je intertekstualni model uvođenja i suočavanja različitih kontekstualnih nivoa u jednoj predstavi: prostor scene, prostor kretanja, semantički prostor kulture koja se ritualizira (na primjer, zanimanje za hinduističke ili zenovske rituale Grotowskog, Schechnera, Barbe). Antropološki ambijent uvijek je višeslojna struktura razlikovanja nivoa egzistencije. Na primjer, upotrebom jednog pokreta iz indijskog plesa *Kathakalia* prostor se determinira *prenesenim ali ipak konkretiziranim* egzistencijalnim činom. Istovremeno se indijski kulturni prostorni kod transfigurira u postmodernistički europski teatarski kod tjelesnog rada. Suočavanje europskog postmodernog prostornog teatarskog koda s indijskim katahali-kodom (koji prikazuje preobrazbe od etničkog rituala do suvremenog egzotičnog plesa) situacija je raskola upravo u onom smislu u kojem Jean-François Lyotard ukazuje da u postmodernim jezičnim igrama ne može doći do razrješenja nego se otvaraju uvijek novi, antropološki *raskoli* nomadske i nestabilne subjektivnosti i racionalnosti postmodernog umjetnika. Postmoderni umjetnik je nomad koji (transestetski) prelazi preko različitih i nespojivih kodova povijesnih i aktualnih kultura i civilizacija.

U postmodernom teatru s obzirom na pristup prostoru nastaju dvije usporedne tendencije: (1) upotreba ambijentalnog rješenja kao fenomenološkog i strukturalnog poretka generiranja (izvođenja) predstave (istovremeno korištenje više različitih scena u Wilsonovim predstavama *Einstein na plaži*, 1976. ili *Građanski ratovi*, 1985.), i (2) redukcija događaja na situaciju (događaj postaje odsutni označitelj) u ambijentima koji više ne pripadaju samo umjetnosti teatra; na primjer, likovno-ambijentalna djela Jana Fabrea *Hej, kakva ugodna ludost!* (1988.) i Wilsona *Pod* (1993.).

LITERATURA: Arch1, Barba4, Brechts1, Carls1, Fab1, Grot1, Henr1, Inn1, Jova1, Juk1, Kapr1, Kos1, Kris15, Leh2, Od1, Rost1, Sche3, Wilsonr1

Amblematska umjetnost. Amblematska umjetnost je slikarstvo zasnovano na prikazivanju znakova, simbola i obilježja kao izdvojenih, izoliranih oblika. Razlikuju se tri pristupa: (1) prikazivanje amblema potrošačkih proizvoda (naljepnice na robi, trgovački znakovi), grbova i zastava u pop artu (Jasper Johns, Robert Indiana, Andy Warhol); (2) konstruiranje geometrijskih struktura koje se istovremeno mogu shvatiti kao neprikazivačke forme (apstraktni oblici) i kao elementarni znakovi i simboli (koncentrični krugovi kao mete, pruge kao simboli puta, zvijezde i križevi kao religiozni i politički amblemi) u slikarstvu obojenog polja i slikarstvu tvrdih rubova (Frank Stella, Kenneth Noland); (3) postmodernistička (neokonceptualistička, neekspresionistička i simulacijska) upotreba magijskih, religioznih, političkih, medijskih i potrošačkih amblema kao značenjski ispražnjenih i potrošenih simbola koji imaju još jedino oblik (Matt Mullican, Mladen Stilinović, Barbara Kruger). Popartistički pristup amblemu je apologetski, tj. izražava divljenje prema svijetu tržišnih simbola i znakova koji se potvrđuju i prikazivanjem u popartističkim djelima. U slikarstvu tvrdih rubova i obojenog polja amblemi su jednostavni geometrijski oblici koji se koriste kao neutralni i neekspresivni uzorci u ispitivanju i razvijanju primarnih oblika, tj. amblemi su reducirani na likovnu formu. U postmodernizmu amblemi se promatraju kao *mrtvi znakovi* i tragovi koji označavaju potrošeni smisao u društvenoj razmjeni dobara, vrijednosti, ideologija.

LITERATURA: Golds1, Lipp1, Nik1

Amerika. Amerika (Sjevernoamerički kontinent, Sjedinjene Američke Države /USA/) je alegorija novog svijeta, obećane zemlje, novog središta kulture i umjetnosti, svjetske atomske sile, jedine velesile poslije pada berlinskog zida i potpune realizacije postmoderne civilizacije.

Kao novo središte kulture i umjetnosti Amerika se uspostavlja kasnih 30-ih godina, kada veliki broj europskih avangardnih umjetnika dolazi u SAD:

László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Josef i Anni Albers, Xanti Schawinsky, Fritz Lang, Thomas Mann, André Breton, André Masson, i drugi. Tijekom 40-ih, 50-ih i 60-ih godina uspostavlja se praksa i teorija američkog modernizma (u slikarstvu, poeziji, filmu) kao novi internacionalni jezik. Mnogi autori, posebno lijeve orijentacije, o američkoj visoko modernističkoj umjetnosti govore kao o novoj hegemoniji u kulturi i umjetnosti. Hegemonija američke umjetnosti traje do kraja 70-ih godina, kada dolazi do postmodernističkog eklektičkog obrata s transavangardom i neoekspresionizmom (povratak povijesnim vrijednostima europskog slikarstva). Sredinom 80-ih godina dominacija američke umjetnosti se ponovo uspostavlja u rasponu od neo geo slikarstva preko tehno estetike (tehnopoezija, tehnoteatar, simulacionizam, virtualni prostori).

Karakteristično je da poststrukturalistička univerzitetska i kritička teorija od Rolanda Barthesa i Jacquesa Lacana preko Julije Kristeve i Jacquesa Derridae) do Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuzea, Félixa Guattarija i Paula Virilia postaje teorija postmodernizma tek prijenosom iz europskog intelektualnog u američki proizvodni, potrošački i informacijski okvir masovne kulture: (1) poststrukturalistička teorija u europskom kontekstu je kritička postlingvistička i postsemiološka teorija koja transformira kritički referencijalni tekst u tekstualnost kao oblik proizvodnje značenja, smisla, vrijednosti i ideologije, (2) poststrukturalistička teorija u kulturi SAD je postmodernistička teorija čija se nekontrolirana tekstualna produktivnost zapanjujuće podudara s eruptivnom proizvodnom i potrošačkom egzistencijom američkog kasnog kapitalizma. Ono što u europskom kulturnom prostoru predstavljaju povijesne naddeterminacije ideologije, to su u američkom prostoru aktualna masovna kultura i naddeterminacija proizvodnje i potrošnje (roba i informacija).

Za Jeana Baudrillarda *Amerika* je alegorijska slika simulacijskog hiperrealnog društva, nalik gigantskom hologramu time što je ukupna informacija sadržana u svakom pojedinačnom djelu. U tekstu *Amerika* prolazi kroz njezine registre prostora, vremena, putovanja, prikazivanja, zavođenja, opscenosti, erotizma, proizvodnje i potrošnje, da bi zasnovao model društva eksplicitno različitog od društava homogenosti, zgusnutosti i povijesne povezanosti kakva su istočno i zapadno europska. Poanta njegove rasprave je ukazivanje na pomak iz povijesnog u aktualno društvo, iz modernog društva u hipermoderno društvo, odnosno, iz kulture želje i traženja objekta za želju, u kulturu ekstatičke i opscene potrošnje. Mitska moć Kalifornije je u mješavini totalnog oslobođenja i vrtoglave mobilnosti, u hiperrealnom scenariju pustinja, autocesta, oceana i sunca: "Jedino tu postoji taj blještavi spoj radikalne nekulture i takve prirodne ljepote, čuda prirode i apsolutnog privida..." Amerika se prikazuje kao "svijet" u kojem se gube jasne razlike između prirode (tijela), urbanističkih zona (makropolisa, kakav je na primjer Los Angeles) i virtualnih ekranskih slika (simulacijski elektronski sistemi komunikacije).

Jean-François Lyotard u romanu *Pacifički zid* govori o iluziji ili zidu od kristala koji ograđuje Kaliforniju u vlastitom blagostanju. Kalifornija je *Amerika* Amerike (Amerika za Ameriku). Dok je Barthes o Japanu govorio kao o imperiju znaka, o Americi se može govoriti kao o imperiju označitelja. Totalitet svih proizvodnih i potrošačkih snaga u rasponu od robe (objekta) preko spektakla (masovne kulture) do iluzija (virtualnih elektronskih prikaza) aktualizira se bez povijesti (prošlosti) i bez utopije (budućnosti) kao totalizirajuća vječna sadašnjost.

LITERATURA: Barro1, Bart1, Baud1, Baud7, Baud8, Baud10, Baud12, Baud13, Buc8, Cela8, Geyh1, Guilb1, Harr14, Hass2, Hunt1, Karo1, Kier1, Kusp15, Lipp18, Lotr1, Lotr2, Lyo8, Oliv2, Pin1, Sawi1, Say1, Sillim1, Sit2, Šuv42, Tash1, Žiž15, Žiž16

Anakronisti. Anakronizam ili slikarstvo memorije je postmodernističko figurativno slikarstvo nastalo krajem 70-ih i početkom 80-ih godina. Termin je uveo talijanski kritičar Maurizio Calvesi. Anakronizam je pseudoklasicističko slikarstvo budući da ne teži idealima klasicizma, što znači postizanju antičke cjelovitosti nego subjektivnoj simulaciji i slikarskoj interpretaciji slikovnih, ikonografskih i semiotičkih rješenja renesansnog, manirističkog, baroknog, klasicističkog i neoklasicističkog slikarstva. U odnosu na povijest europskog slikarstva anakronizam je metaslikarstvo. Temelji se na citatima, mimezisu mimezisa i simulacijama velikih tema europskog slikarstva: mitološke scene s Jupiterom, Orfejem i nimfama, pejzaži, arhitektonski eksterijeri i interijeri, povijesne scene. U renesansi, manirizmu, baroku, klasicizmu i neoklasicizmu anakronisti otkrivaju, proučavaju i iz povijesne memorije oslobađaju najbujnije manifestacije mitološkog imaginarija. Suočavanje subjektivnog slikarevog sjećanja s povijesnim znanjem predstavlja očaravajuće tkivo, čaroliju, unutrašnje vrijeme i unutrašnji ritam slikarstva. Srodni termini i termini koji variraju termin anakronističko slikarstvo su: (1) učeno slikarstvo (tal. pitura colta) Itala Musse; (2) hipermanirističko slikarstvo (tal. arte ipermanierista) Itala Tomassonija. Ti termini ukazuju na kontrolirane, racionalizirane i

narativno-mimetičke slikarske strategije koje su svjesno historizirane, suprotstavljene spontanosti i slučaju karakterističnom za neoekspresionizam i transavangardu. Anakronističko slikarstvo ne suprotstavlja se transavangardi na nivou sadržaja slike, budući da oba pokreta teže simulaciji i citatu tema iz povijesti umjetnosti nego na razini metode realizacije djela. Anakronističko slikarstvo teži idealu klasičnog zanata mimetičkog slikarstva, a transavangarda ekspresionističkom nekonzistentnom povezivanju različitih slikarskih oblika prikazivanja, od mimetičkog do apstraktnog. Predstavnici anakronističkog slikarstva su talijanski slikari Carlo Maria Mariani, Roberto Barni, Ubaldo Bartolini, Omar Galliani, Stefano di Stasio, Marco Antonio Tanganelli.

LITERATURA: Calv2, Den50, Den53, Den54, Stip1, Vesc1

Analitička estetika. Analitička estetika je grana analitičke filozofije koja konceptualnim, lingvističkim i semiotičkim modelom opisuje, objašnjava i interpretira estetiku, teoriju umjetnosti, kritiku i umjetničku praksu.
Analitička estetika je nastala kasnih 30-ih i 40-ih godina razvojem Wittgensteinovih filozofskih i estetičkih teza utemeljenih u filozofiji svakodnevnog govora. Osnovne Wittgensteinove zamisli na koje su se pozivali britanski estetičari su: (1) filozofske probleme treba prevesti na razinu problema svakodnevnog govora i vidjeti kako se pojmovi kao što su biće, bit ili svijet upotrebljavaju u svakodnevnom govoru; (2) probleme umjetničke kritike i teorije umjetnosti treba promatrati kao jezičke i konceptualne probleme; (3) značenja umjetničkog djela i diskursa kritike su jezičke igre, čija pravila i oblike formuliranja treba proučavati i opisivati. Analitička estetika 40-ih i 50-ih godina razvijala se kao metakritika, što znači da su objekti njezinih analiza diskursi kritike, povijesti i teorije umjetnosti. Za analitičku estetiku velike teme klasične europske estetike bile su metafizičke besmislice, logički i jezički paradoksi.
Centralna tema analitičke estetike do sredine 60-ih godina bila je problematizacija statusa umjetničkog djela, a omiljeni primjer ready-madei Marcela Duchampa. Da bi se objasnilo kako je moguće da se jedan izvanumjetnički predmet prihvati kao umjetničko djelo, ponuđene su tri teorije: zamisao otvorenog koncepta, teorija svijeta umjetnosti i institucionalna teorija umjetnosti.
Prema Morrisu Weitzu ne postoji jedinstvena esencijalistička definicija umjetnosti nego tehničke definicije kojima se opisuju i određuju pojedine umjetnosti, njihove povijesti ili konkretni primjeri. U tom smislu umjetnost treba shvatiti kao otvoreni i promjenjivi koncept sličnih jezičkih igara, a ne kao utvrđen, precizan i dovršen sistem klasificiranih osobina umjetničkog djela.
Teorija svijeta umjetnosti Arthura Dantoa pokazuje da umjetničko djelo nije samo ono što se pojavljuje pred okom nego i poznavanje povijesti umjetnosti i aktualnih događanja u svijetu umjetnosti. Danto umjetničko djelo tumači kao predmet koji nije određen samo pikturalnim i plastičkim aspektima nego i interpretacijama koje ga uvode u svijet umjetnosti i određuju kao umjetničko djelo. Danto eksplicitno tvrdi da nema umjetničkog djela bez interpretacije, a da je, poslije Duchampa, svojstvo umjetnosti i pojavljivanje umjetničkog djela u ulozi interpretatora prirode i povijesti umjetnosti.
Institucionalna teorija Georgea Dickieja razrađuje pojam svijeta umjetnosti i uvodi tezu da bilo koji artefakt (stvoren i načinjen predmet) može biti prihvaćen kao umjetničko djelo ako se predstavnici institucija iz svijeta umjetnosti (galerije, muzeji, umjetnički časopisi, sveučilišne katedre) dogovore i objasne zašto nekom artefaktu dodjeljuju status umjetničkog djela.
Analitička estetika 60-ih i 70-ih godina bila je u znaku konceptualne, intencionalne i semiotičke analize sistema umjetnosti Richarda Wollheima, Josepha Margolisa i Nelsona Goodmana. Wollheim je uveo termin minimalna umjetnost i pokazao kako filozofska teorija može aktivno sudjelovati u događanjima u svijetu umjetnosti. Wollheim i Margolis zastupali su tezu da je temeljna odrednica umjetničkog rada intencija (namjera). Umjetnički rad može imati različite oblike pojavnosti (skulptura, slika, fotografija, instalacija, performans), ali svi umjetnički radovi nastaju namjerno. Nelson Goodman ponudio je zamisli jezičke analize vizualnih umjetnosti i glazbe. Njegova je teza da se pikturalni sistemi (slikarstvo), iako nemaju odlike lingvističkih modela, mogu tumačiti kao simbolički jezički sistemi. Goodman je razrađivao probleme vizualnog prikazivanja i vizualne semantike, pitajući se u kojim uvjetima i na temelju kojih svojstava neka slika prikazuje predmet iz svijeta i stječe svoja značenja. Njegov odgovor je nominalistički i relativistički: nominalistički je jer smatra da značenja umjetničkog djela nisu prirodna i po sebi razumljiva nego da umjetnici, kritičari i publika uče i prihvaćaju pravila vizualnog prikazivanja formulirana u danoj kulturi; a relativistički je zato što uvažava postojanje različitih kultura, a time i različitih sistema vizualnog prikazivanja i uspostavljanja značenja.
Od kraja 70-ih godina analitičku estetiku s jedne strane potiskuje međunarodna dominacija poststrukturalističkih teorija književnosti, slikarstva, fotografije

i filma dok, s druge strane, tada nastaju njena velika sintetička djela (Wollheim, Goodman, Danto, Margolis). Jedna od najznačajnijih teorija analitičke estetike je rasprava Richarda Wollheima o slikarstvu kao umjetnosti. On je metode intencionalne i konceptualne analize suprotstavio institucionalnoj relativističkoj teoriji umjetnosti. Analizom europskog slikarstva od renesanse do sredine XX. stoljeća on postavlja pitanja prirode, uloge i smisla slikarstva kao umjetnosti (sistema likovnog oblikovanja).

Tijekom 80-ih godina nastaju dva nova smjera u analitičkoj estetici: teorija prikazivanja i kognitivna estetika. Teorija prikazivanja nastala je kritičkim čitanjem Goodmanovih i Wollheimovih analiza vizualne percepcije i semantike. Flint Schier je razvio opću teoriju koncepata vizualnog prikazivanja. Vanda Božičević razvila je sistematiku filozofskih i estetskih problema vizualnog prikazivanja i razumijevanja značenja slikarstva, fotografije i zrcalne slike, povezujući hermeneutička i analitička interpretativna rješenja. Istraživanja Flinta Schiera i Vande Božičević mogu se označiti i terminom filozofija slike.

Termin kognitivna estetika upotrijebio je filozof Matjaž Potrč ukazujući na mogućnost primjene ideja psiholoških i kognitivnih istraživanja vizualne percepcije i jezika u analizi umjetničkog djela. U okviru kognitivne estetike razlikuju se smjerovi: (1) koji žele percepciju, doživljaj i razumijevanje umjetničkog djela protumačiti na temelju unutrašnjih (fizioloških, mentalnih, psiholoških i duhovnih) osobina umjetnika i promatrača; (2) koji žele percepciju, doživljaj i razumijevanje umjetničkog djela protumačiti na temelju vanjskih (prostornih, svjetlosnih, predmetnih) aspekata umjetničkog djela. Umjetničko djelo se interpretira ukazivanjem na evoluciju perceptivnih i tehničko-reprezentativnih sposobnosti subjekta.

LITERATURA: Altie1, Barret1, Bram1, Carrolln1, Carrolln2, Carrolln4, Coh1, Cole1, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dan5, Dan6, Dan7, Dan11, Dick1, Elt1, Fem1, Festini1, Good1, Good2, Good3, Good4, Good5, Good6, Good7, Good8, Good9, Gyö1, Ise1, Kenn1, Marg1, Marg2, Marg3, Marg4, Shus1, Shus2, Sym2, Sym3, Sz1, Šuv54, Šuv55, Šuv56, Šuv63, Wart1, Weit1, Witt1, Witt2, Witt3, Witt4, Wollh1, Wollh2, Wollh3, Wollh4, Wollh5

Analitička filozofija. Analitička filozofija je filozofska škola u okviru koje je istraživanje diskursa filozofije i specijalističkih disciplina zasnovano na kritičkoj, konceptualnoj, logičkoj i lingvističkoj analizi. Nastala je početkom XX. stoljeća iz filozofskih studija jezika, logike i matematike. Začeci analitičke filozofije su u filozofskim analizama i studijama njemačkog matematičara Gottlieba Fregea, Ludwiga Wittgensteina, Bertranda Russella, austrijskih filozofa pripadnika bečkog kruga logičkog pozitivizma, među kojima je najutjecajniji Rudolph Carnap. Vodeći predstavnici analitičke filozofije su britanski filozofi Gilbert Ryle i John Langshaw Austin, te američki filozofi Willard Van Orman Quine, John Searle i Donald Davidson. Analitička filozofija razvijala se tijekom XX. stoljeća pretežno u anglosaksonskim zemljama, premda se ne mogu zanemariti ni doprinosi poljske filozofije jezika, finske analitičke filozofije, njemačkih hermeneutičkih tumačenja analitičke filozofije. U Jugoslaviji je od 60-ih godina Beograd postao centar analitičke filozofije. Značajni su radovi u diskursu analitičkog marksizma Mihajla Markovića, logike Aleksandra Krona i Svetlane Knjazeve, kao i kasnije kritičke filozofske studije jezika i teorije spoznaje Aleksandra Pavkovića, Nikole Graheka i Đorđa Vidanovića. U Ljubljani i Zadru nastale su 80-ih godina analitičke filozofske škole kognitivne psihologije, čiji su vodeći predstavnici Matjaž Potrč i Nenad Miščević.

U okviru analitičke filozofije bitni su sljedeći smjerovi: (1) filozofija jezika (filozofija znanstvenih jezika, filozofija svakodnevnog govora, filozofija govora, teorija značenja); (2) filozofija logike; (3) teorija spoznaje; (4) filozofija psihologije (filozofija percepcije, filozofija uma, kognitivna teorija); (5) analitička estetika. Analitička filozofija izvela je, zajedno s književnoteorijskim slovenskim formalizmom, njemačkom hermeneutičkom filozofijom i francuskim strukturalizmom i poststrukturalizmom, veliki jezički obrat XX. stoljeća. Ma koliko se navedene škole razlikovale i bile rivalske u teorijskom smislu, njihova zajednička osnova je stav da se problemi znanosti, kulture, ideologije i umjetnosti mogu istraživati metodama lingvistike, semiotike i filozofije jezika.

Analitički filozofi nisu se posebno bavili problemima umjetnosti. Bili su više zainteresirani za pitanja i proturječja formalnih i prirodnih znanosti, odnosno, svakodnevnog govora. U izravnom odnosu s analitičkom filozofijom, tj. čitanjem i primjenom analitičkih metoda, razvile su se analitička estetika, konceptualna umjetnost i analitička umjetnost. Analitička estetika je filozofska disciplina nastala u okviru analitičke filozofije. Konceptualna umjetnost i analitička umjetnost nastale su primjenom konceptualnih, logičkih, lingvističkih i semiotičkih metoda analitičke filozofije na analizu umjetnosti u okviru konteksta umjetničkog rada.

LITERATURA: Aust1, Aust2, Aye1, Blac1, Devit1, Marg1, Marti1, Miš4, Miš6, Miš7, Mi68, Qu1, Qu2, Witt1, Witt2, Witt3, Witt4

Analitička propozicija. Analitička propozicija je propozicija čija vrijednost počiva isključivo na

definicijama simbola koji je grade. Umjetničko djelo je analitička propozicija ako su njegova značenja određena formalnim definicijama elemenata koji ga grade, odnosno, definicijama simbola koje sadrži ili pravilima konteksta iz kojeg je izvedeno.
Pojam analitičke propozicije u umjetničku praksu uveo je američki konceptualni umjetnik Joseph Kosuth u tekstu *Umjetnost poslije filozofije* (1969.). Prema Kosuthu umjetnička djela su analitičke propozicije jer ne pribavljaju informacije o činjenicama nego pokazuju umjetnikovu intenciju: "Prema tome, umjetnost je stvarno *a priori* (to je upravo ono što je Donald Judd mislio kada je rekao da ako neko to zove umjetnošću, onda to stvarno jest umjetnost)". Umjetničko djelo shvaćeno kao analitička propozicija ne opisuje ponašanje fizičkih ili duhovnih predmeta nego izražava formalne definicije umjetnosti ili formalne posljedice te definicije. Kosuthovo djelo *Jedan i tri stolca* (1965.) primjer je umjetničkog djela kao analitičke propozicije. Propoziciji stolac odgovaraju tri izraza propozicije: vizualni izraz (fotografija koja prikazuje stolac), predmetni izraz (sam stolac) i jezički izraz (rječnička definicija pojma "stolac"). Zato umjetnik kao analitičar nije direktno zainteresiran za fizička svojstva stvari. Njega zanimaju načini: 1) kojima bi se umjetnost mogla konceptualno razvijati, i 2) kako osposobiti propozicije za logično praćenje tog razvoja.
LITERATURA: Aye1, Duv2, Kant2, Kosu2, Kosu8, Kosu12, Kosu14

Analitička skulptura. Analitička skulptura je naziv umjetničkih radova u kojima se ljudsko tijelo koristi kao objekt izlaganja i intervencije kako bi se demonstrirala i istražila priroda skulpture, transformacija medija skulpture, odnos skulpture i tijela, umjetnika i modela, ali i da bi se prikazali oblici mišljenja o skulpturi u postobjektnoj umjetnosti. Termin je blizak terminima analitički body art i živa skulptura. Termin je upotrijebio i demonstrirao konceptualni umjetnik Neša Paripović. Na festivalu *Performans susreti* u Studentskom kulturnom centru u Beogradu 1978. izveo je performans *Primjeri analitičke skulpture*. Performans je izveden bez publike i dokumentiran s 42 fotografije koje su zatim izložene kao serija sekvenci. Serija fotografija prikazuje umjetnika kako usnama dodiruje nagu žensku figuru po zamišljenoj spirali oko nje. Paripović se koristi fotografijom da bi vizualnim metajezikom govorio o skulpturi i odnosu modela i umjetnika u povijesti modernizma. U sintagmi analitička skulptura on: (1) pod analitičkim podrazumijeva vizualni metajezik fotografije kojim govori o umjetnosti skulpture; (2) pod skulpturom podrazumijeva svijet umjetnosti ili svijet skulpture modernizma o kojem govori vizualnim jezicima fotografije.
U drugoj polovini 70-ih godina Boris Demur je provodio analitička istraživanja slike, skulpture, teksta, fotografije i tjelesnog kretanja. Istraživao je primarne odnose tijelo-materijal, materijal-prostor i prostor-vrijeme koji se mogu promatrati u referentnom odnosu s konceptom i fenomenom skulpture. Karakteristična istraživanja su bila usmjerena proučavanju odnosa ruka-šljunak, tijelo-kamen, itd.
LITERATURA: Balj3, Grupa1, Hun1, Pari1, Šuv5, Šuv73

Analitička linija moderne umjetnosti. Analitička linija moderne umjetnosti je historicistički koncept kojim je Filiberto Menna izložio projekt rekonstrukcije jedne od mogućih razvojnih linija umjetnosti XX. stoljeća suglasno zamislima analitičkog istraživanja umjetnosti. Kriterije odabira te povijesne linije primijenio je u skladu s: (1) definiranjem pojma analitičke umjetnosti u konceptualnoj umjetnosti; (2) proširivanjem pojma analitička umjetnost na globalni opis reduktivističkih stilova i metoda u umjetnosti XX. stoljeća. Analitičkom linijom je nazvao djela u rasponu od poentilizma Georgesa Seurata (1859.-1891.), preko reduktivnog i apstrahirajućeg analitičkog kubizma i radikalne apstrakcije između dva rata, do minimalne umjetnosti, primarnog slikarstva, konceptualne umjetnosti i hiperrealizma. Tako koncipirana slika razvoja umjetnosti XX. stoljeća temelji se na dva ideološka, a to znači i vrijednosna kriterija: (1) na kontinuitetu i povijesnoj determiniranosti razvoja moderne umjetnosti u XX. stoljeću; (2) na razvoju radikalne moderne umjetnosti u XX. stoljeću sve većim apstrahiranjem, koji rezultira radikalnim konceptualnim, autorefleksivnim i semiotičkim formalizmom. U Menninoj interpretaciji konceptualna umjetnost i njezin analitički smjer prikazuju se kao posljedice razvoja apstraktne umjetnosti. Kao analitička umjetnost, konceptualna umjetnost je vrhunac modernističke umjetnosti i zaokružuje evoluciju apstraktne umjetnosti. Ideja zaokruživanja omogućava povijesno povezivanje specifičnih stilova i pokreta u jedinstvenu sliku povijesti umjetnosti XX. stoljeća. Ideju analitičke umjetnosti iniciranu metodološkim potencijalom analitičke filozofije Menna redefinira i razvija u smjeru strukturalističke i semiološke teorije. Analitička umjetnost se metodološki povezuje s velikim strukturalističkim obratom koji se iz lingvistike proširio na različite discipline: antropologiju, psihoanalizu, književnu teoriju, teoriju mode, filozofiju, religiju i umjetnost. Preorijentiranje analitičke umjetnosti od analitičke filozofije prema strukturalizmu rezultira napuštanjem skeptičke meta-

teorijske analize, što je bitna karakteristika anglosaksonskog konceptualizma, i uvođenjem konstruktivnih semiotičkih i semioloških istraživanja. Za Mennu, koji slijedi tradiciju europskih avangardi, neoavangardi i proznanstveni strukturalistički ideal formalnog istraživanja, konceptualističke analize su izrazi sinteze umjetnosti i znanosti. Ta se sinteza u konceptualnoj umjetnosti ne zasniva samo na tehničkom razvoju metoda realizacije umjetničkog rada nego i na teorijskom metodološkom redefiniranju pojma umjetnosti. Teorijski i konceptualno, sinteza znanosti i umjetnosti ostvaruje se semiotičkom i semiološkom teorijom umjetnosti i odgovarajućim interpretativnim metasemiotičkim teorijama. Umjetnički rad je objekt analize u proznanstvenom drugostupanjskom istraživanju strukturalnih zakonitosti stvaranja, pojavnosti i recepcije umjetničkog djela i umjetnosti.

LITERATURA: Den72, Men1, Men2, Men3, Men4, Men5, Men6, Men7, Šuv5, Šuv55

Analitička umjetnost. Analitička umjetnost je umjetnička praksa zasnovana na istraživanju spoznajne, konceptualne i jezičke prirode umjetnosti. Razlikuju se četiri određenja analitičke umjetnosti: (1) definicije analitičke umjetnosti izražene analitičkom propozicijom, tautologijom i logičkom ispraznošću u konceptualnoj umjetnosti; (2) definicije analitičke umjetnosti koje razjašnjavaju uvjete i razloge primjene metoda analitičke filozofije u konceptualnoj umjetnosti; (3) formalističke lingvističko-semiotičke definicije analitičke umjetnosti u postminimalnoj i postkonceptualnoj umjetnosti; (4) projekt analitičke linije u umjetnosti XX. stoljeća. Ideja analitičke umjetnosti nema odlike stila ili pokreta nego značajke spoznajno-teorijskog (epistemološkog) rada u umjetnosti.

Termin analitičke umjetnosti primijenili su oko 1970. konceptualni umjetnici Terry Atkinson iz grupe *Art&Language*, Mel Ramsden i Ian Burn iz *The Society for Theoretical Art and Analyses*. Njihovo određenje analitičke umjetnosti srodno je definiciji umjetničkog rada kao analitičke propozicije konceptualnog umjetnika Josepha Kosutha. Umjetnički rad je analitički kada je određen konceptima logičke ispraznosti, tautologije i analitičke propozicije. Umjetnički rad je logički isprazan ako njegova istinitost ne ovisi o referentnim odnosima prema objektima iz realnog svijeta nego o načinu na koji su njegovi elementi strukturalno lingvistički, semiotički ili logički povezani u smislenu cjelinu. Umjetnički rad je tautologija jer se ne može osporiti empirijskim promatranjem, tj. postoji identičnost umjetničkog rada i njegove definicije ili opće definicije umjetnosti. Umjetnički rad je formalna posljedica definicije umjetnosti, a samim tim je i analitička propozicija. Umjetnički rad je analitička propozicija jer govori da je umjetničko djelo izraz definicije umjetnosti na koju se umjetnik direktno ili indirektno poziva, a ne njegovog iskustva. Umjetnički rad nije izraz unutrašnje nužnosti ili odraz svijeta nego pokazuje kako je i na koji način izveden iz definicija umjetnosti i kako se odnosi prema konceptualnim, logičkim, jezičkim i semiotičkim aspektima umjetnosti i svijeta umjetnosti.

Analitički umjetnički radovi konceptualne umjetnosti su metajezički modeli sadržaji kojih su koncepti i postupci realizacije umjetničkog djela i svijeta umjetnosti. Po uzoru na metajezik, analitička umjetnost se uspostavlja i kao teorija umjetnosti. Budući da je određena teorijskim aspektima, analitička umjetnost se odnosi na teoriju ideja, posebno na metalogiku, filozofiju jezika, lingvistiku, semiotiku i analitičku filozofiju. Analitička filozofija je za konceptualne umjetnike biblioteka ili arhiv shema, modela, formula i analitičkih postupaka, koji su poslužili: (1) stvaranju analitičkih umjetničkih radova (teorijskih objekata) i (2) teorijskom istraživanju i raspravi o prirodi umjetnosti.

LITERATURA: Artla1, Artla2, Artla3, Artla4, Artla5, Artla6, Artla7, Artla8, Artla9, Artla10, Artla 11, Men1, Men2, Men3, Men4, Men5, Men6, Men7, Šuv5, Šuv55

Analitički teatar. Analitički teatar je naziv za različite primjere britanske umjetnosti osamdesetih godina nastale povezivanjem postmodernističke teatralnosti i retorike s kritičkim i istraživačko-analitičkim aspektima konceptualne umjetnosti. Teatralnost se pronalazi: (1) u retoričkoj, plastičkoj, pikturalnoj i reprezentativnoj prenaglašenosti i likovnom bogatstvu umjetničkog djela; (2) u citatnoj i kolažno-montažnoj dekonstrukciji tradicionalnih oblika prikazivanja, tj. umjetničko djelo prikazuje kako se odnosi prema drugim umjetničkim djelima iz povijesti umjetnosti i popularne kulture; (3) u odnosima promatrača i djela. Promatrač ne stoji ispred djela nego ulazi na scenu na kojoj je smještena skulptura, slika, instalacija, serija fotografija, itd. izvodeći svoj perceptivni performans. Značenja umjetničkog djela uspostavljaju se perceptivnim performansom, što znači čin suprotstavljanja značenja uspostavljenih u umjetničkom djelu i promatračeve interpretacije i reakcije na njih. Termin analitički teatar upotrijebili su kritičari Milena Kalinovska i Michael Newman u povodu istoimene izložbe održane 1987.-1988. gdje su bili izloženi radovi Edwarda Allingtona, grupe *Art&Language*,

Helen Chadwick, Jamesa Colemana, Tonyja Cragga i Richarda Deacona.

LITERATURA: Kali1

Analitičko slikarstvo. Analitičko slikarstvo je formalistički, autorefleksivni i proteorijski smjer u slikarstvu. U analitičkom slikarstvu slika nije cilj nego sredstvo istraživanja i prikazivanja prirode slikarstva kao umjetnosti. Ono je formalističko zato što proces slikanja i prikazivanje procesa slikanja oblikuju po uzoru na formalne modele semiotike. Slika izravno prikazuje svoju vizualnu i konceptualnu strukturu. Sadržaji analitičkog slikarstva nisu izvan konceptualne, logičke i likovne problematike slikanja, izlaganja i recepcije slike. Analitičko slikarstvo je autorefleksivno zato što se na temelju pojavnosti slike mogu rekonstruirati putovi njezinog nastanka i okviri mišljenja o realizaciji slike. Analitičko slikarstvo je proteorijsko budući da realizacija slike u njemu vodi od teorijskih teza, koncepata i propozicija slike i slikarstva prema konkretnoj slikarskoj praksi.

U povijesnom smislu analitičko slikarstvo nastaje istovremeno postminimalizmom i konceptualnom umjetnošću. Po usmjerenosti na strukturalne, logičke, semiotičke, sintaktičke i konceptualne probleme vizualnog oblikovanja blisko je postminimalnoj umjetnosti. Prema mediju realizacije razlikuje se: (1) postminimalna umjetnost određena u pojavnom i medijskom smislu kao postslikarska disciplina jer je realizirana u formi dijagrama, instalacije i performansa; (2) analitičko slikarstvo utemeljeno u povijesti, kontekstu i mediju slikarstva. Konceptualnu umjetnost i analitičko slikarstvo povezuje interes za autorefleksiju, konceptualnu, logičku, semiotičku i sintaktičku analizu; a razlikuju se po tome što je konceptualna umjetnost usmjerena na sustavna istraživanja opće prirode umjetnosti, svijeta umjetnosti i kulture, a analitičko slikarstvo na slikarstvo kao podsistem svijeta umjetnosti. U smislu formalno-likovnog rješavanja plohe analitičko slikarstvo pripada apstraktnoj umjetnosti. Za razliku od dominantnih linija apstraktne umjetnosti, cilj analitičkog slikarstva je prikazivanje i slikarsko interpretiranje aspekata slikarstva kao umjetnosti i specifične vrste tehničko-empirijskog i intelektualno-konceptualnog znanja.

Varijante pojma analitičko slikarstvo su pojmovi primarno ili fundamentalno slikarstvo i elementarno slikarstvo. Primarno slikarstvo više pažnje posvećuje direktnom i doslovnom izlaganju slikarskog materijala (boja, gestualni trag, podloga, tekstura) nego konceptualnoj, logičkoj, semiotičkoj i sintaktičkoj analizi slike i slikarstva. Elementarno slikarstvo analizom slikarstva (pojam analiza treba doslovno shvatiti kao razlaganje) teži uočavanju elementarnih, nedjeljivih likovnih elemenata bitnih za definiranje prirode slike i slikarstva.

U teorijskom smislu analitičko se slikarstvo oslanja na teorije jezičkog obrata, a to znači na analitičku filozofiju i njezine modele tautologije, logičke isprazn osti i analitičke propozicije, odnosno na strukturalizam, poststrukturalizam, psihoanalizu, kritičku teoriju i semiologiju. U ideološkom smislu anglosaksonsko analitičko i fundamentalno slikarstvo apolitično je i nastavlja tradiciju modernističke apolitične umjetnosti. Europsko analitičko, primarno i elementarno slikarstvo, posebno u Francuskoj i Italiji, politički je usmjereno, što znači da sliku i praksu slikanja promatra kao prostor analize ideoloških moći u području slikarstva i kao oblik intelektualne subverzije autonomije modernističkog slikarstva i tržišnog sistema umjetnosti. Anglosaksonsko analitičko slikarstvo usmjereno je na slikarsku vizualnu raspravu formalnih slikarskih aspekata slike i slikarstva, a europsko na ideološki i smisleni okvir slikarskog stila, žanra, ideološkog utvrđivanja likovnih značenja i psihoanalitičke prirode subjekta slikarskog čina i recepcije slike. Predstavnici anglosaksonskog analitičkog i fundamentalnog slikarstva su: Robert Ryman, Agnes Martin, Brice Marden i Alan Charlton. Predstavnici europskog analitičkog, primarnog i elementarnog slikarstva su: grupa *BMPT* (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni), grupa *Support-Surface* (Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Jean-Pierre Pincemin, Claude Viallat), Giorgio Griffa, Gianfranco Zappettini.

U Jugoslaviji se analitičko slikarstvo razvijalo od 1974. do 1980. godine. Razlikuju se četiri pristupa, koji nemaju međusobne čvrste granice: (1) analitičko slikarstvo kao oblik konceptualne analize prirode slikarstva i umjetnosti karakteristično za rad Gergelja Urkoma i Borisa Demura; (2) primarno slikarstvo kao analiza materijalnih aspekata slikarstva karakteristično za Jusufa Hadžifejzovića, Milivoja Bijelića, Antu Rašića, Damira Sokića, Savu Valentinčiča, Tuga Šušnika, Radu Kundačinu; (3) elementarno slikarstvo i političke problematizacije sistema vrijednosti svijeta umjetnosti svojstvene radu Raše Todosijevića, Radomira Damnjanovića Damnjana, Željka Kipkea; (4) arhetipsko slikarstvo kao oblik elementarnog slikarstva u kojem se osnovni likovni elementi slike i slikarstva interpretiraju kao arhetipski simboli karakteristično za Andraža Šalamuna i Zorana Belića W.

LITERATURA: Aba1, Brej3, Den19, Den22, Den 25, Den39, Den92, Den105, Dev1, Dev2, Kus1, Millet3, Millet4, Pley2, Rym1, rym2, Sain1, Šuv26, Šuv55

Analogija. Analogija je odnos sličnosti i podudarnosti. Analogija je odnos dva različita sistema, pojave ili predmeta koji se uspostavlja na njihovoj konceptualnoj, predmetnoj, vizualnoj ili zakonomjernoj sličnosti i srodnosti.
U logici je analoški zaključak izveden iz pojedinačnih ili posebnih aspekata o nekim drugim pojedinačnim ili posebnim aspektima kao sličnim. U lingvistici i semiotici analogija se definira kao načelo pravilnosti i zakonomjernosti u jeziku (npr. stvaranje izvedenih riječi i složenih simbola na osnovi već postojećih kombinacija).
U likovnoj kritici se analoškim prosuđivanjem djela naziva razmatranje i vrednovanje umjetničkog djela na temelju njegovih sličnosti, dodirnih točaka i zajedničkih osobina s drugim djelom. U mimetičkom slikarstvu riječ je o odnosu slike i prikazanog predmeta zasnovanom na njihovoj vizualnoj analogiji ili vizualnoj sličnosti. Između skulpture i predmeta koji ona prikazuje postoji vizualna i predmetna analogija ili sličnost. Sistemi su podudarni kada su u svim elementima i odnosima elemenata identični, a analogni su kada su u nekim bitnim aspektima slični. Definicija analogije ili sličnosti kao korespondiranja i podudaranja svojstava otvara dva pitanja: (1) koliko je zajedničkih svojstava potrebno da bi se slika i predmet koji ona prikazuje smatrali sličnim; (2) da li su sva zajednička svojstva podjednako važna za utvrđivanje sličnosti? Najprije je potrebno utvrditi karakteristike bitnih sličnosti, a zatim njihovu prirodu. Predmet i slika koja ga prikazuje nisu slični po kriteriju predmetnosti, jer je predmet trodimenzionalna stvar, a slika ravna površina. Oni su slični vizualno, što znači da su slični samo u određenim vizualnim aspektima, na primjer, vizualnog oblika predmeta u prostoru i vizualnog oblika konture ili projekcije predmeta na površini. Sličnost vizualnog oblika predmeta i njegove slike je sličnost u nekim svojstvima koja postoje između prostornog trodimenzionalnog predmeta i njegove projekcije u ravnini. U filozofiji percepcije i prikazivanja proces opažanja sličnosti nije opisan kao rezultat uspoređivanja zajedničkih svojstava nego proces uspostavljanja odnosa na osnovi kriterija apstrahiranja i zaključivanja. U tom smislu analogija ili sličnost između predmeta i slike utvrđena je procesom grupiranja i klasificiranja svojstava odabranih kao istaknuta ili karakteristična svojstva sličnosti. Neki teoretičari, na primjer Nelson Goodman, govore o sličnosti umjetničkog djela i prikazanog predmeta kao o odnosu koji se uspostavlja na temelju navika i pravila. Mimetička umjetnost se zasniva na metafizičkom definiranju analogije između predmeta prikazivanja i slike koja prikazuje predmet kao univerzalnog zakona prikazivanja. Mimetička umjetnost teži prikazivanju i definiranju vizualnih analogija (sličnosti u nekim aspektima) kao empirijskih podudarnosti u svim aspektima. Moderna umjetnost, od rane apstrakcije do apstraktnog ekspresionizma, lirske apstrakcije i enformela, teži određivanju mimetičkih formi prikazivanja kao analognih formi, koje se zatim mogu transformirati do primarnih likovnih odnosa, a da pritom zadrže prepoznatljivost osnovnog motiva. Pokazuje se da se odnos analogije, koji se primarno zasniva na vizualnoj sličnosti prikaza i originala, može formulirati kao kompozicijsko pravilo, koje više nema direktan i doslovan odnos s polaznim predmetom nego s konceptom prikazivanja predmeta, tj. znanjem o prikazivanju i percepciji predmeta. Ovdje je riječ o analoškom mišljenju. To mišljenje teži uspostavljanju odnosa (korespondencija) između primjera i zatim izvođenju pravila prosuđivanja ili prikazivanja koja se mogu primjenjivati u općim slučajevima. Analoškim mišljenjem se ne osigurava točnost prosuđivanja, ali se osigurava raznovrsnost uspoređivanja i mogućnost prikazivanja različitih fenomena na sličan način. Na primjer, na temelju analoškog mišljenja mogu se uspostaviti odnosi između renesansnog portreta, dječjeg crteža glave, kubističkog i ekspresionističkog portreta, budući da se u tim različitim prikazima mogu izdvojiti bar neke vizualne i kompozicijske sličnosti, odnosno mogu se izdvojiti slična pravila komponiranja koja su na različitim stupnjevima apstrahiranja osnovnog oblika.
U teorijama vizualne percepcije uvode se pojmovi analogne vizualne informacije i digitalne informacije. Analogna vizualna informacija je vizualni fenomen koji na temelju vizualnih aspekata i sličnosti s izvorom svjetlosti ili površinom koja reflektira svjetlost tvori vizualni prikaz. Analogna vizualna informacija uspostavlja svoja značenja na temelju vizualne sličnosti s fenomenom koji zastupa u perceptivnom procesu. Digitalna informacija je vizualni, zvučni ili mentalni poredak koji na temelju pravila prikazivanja označava pojavu, predmet ili situaciju na koju se odnosi. Digitalna informacija je strukturirana kao jezička informacija: ona ne uspostavlja svoja značenja na temelju vizualnog odnosa sličnosti s predmetom koji zastupa u percepciji nego na temelju konvencije i pravila prosuđivanja. Razliku između analognog i digitalnog kodiranja informacija ilustrira način na koji se slika jabuke (koja nosi informaciju da je to jabuka) razlikuje od jezičke izjave da je to jabuka. Postupak izdvajanja pojma iz analogne slike (prikazi, informacije) zasniva se na oslobođenju od suvišnih informacija koje nosi analogni prikaz. Opisani proces

naziva se digitalizacija ili konceptualizacija. Prema filozofu Fredu Dretskeu prelaženje od osjetilne do kognitivne predodžbe, tj. od viđenja predmeta do shvaćanja da je određeni predmet specifični predmet (od viđenja jabuke do shvaćanja da je pred okom jabuka) temelji se na sistematskom ljuštenju komponenata informacije (u odnosu na veličinu, boju, orijentaciju, okruženje) koje čine iskustvo o predmetu (jabuci) fenomenalno bogatim. Cilj izdvajanja komponenata vizualne informacije je izdvajanje digitalne komponente koja tvrdi da je taj predmet pred okom jabuka.

LITERATURA: Božič4, Boži46, Dretl, Gom4, Goodl, Good2, Good7, Rocl, Sosl, Šuv49, Šuv52, Šuv56

Analogna informacija. Analogna informacija uspostavlja značenja (prenosi poruku) na osnovi kvalitativnih i kvantitativnih osobina signala. Analogna informacija ovisi o prirodi signala. Na primjer, visina živinog stupca u termometru analogno prikazuje temperaturu. Analoške umjetnosti su mimetičko slikarstvo, mimetički teatar, fotografija, film i televizija. Zasnivaju se na referencijalnom i ikoničkom odnosu reprezentacije i objekta koji se prikazuje. Analognom (ili analoškom) kulturom naziva se kultura koja svoje spoznaje, religiozna uvjerenja i ideološke poglede zasniva na induktivnom, empirijskom, referencijalnom i mimetičkom stjecanju, izražavanju i razvijanju znanja o svijetu (prirodi i društvu).

LITERATURA: Andel, Bart21, Dretl, Holtzl, Manol, Weibl

Androgin. Androgin ili hermafrodit je dvospolno ljudsko biće. U starim europskim i istočnjačkim kulturama androgin je arhetipski simbol koji simbolizira božansko jedinstvo, ravnotežu muških i ženskih snaga, ravnotežu suprotnosti, jedinstvo unutrašnjeg i vanjskog, iskonsku neodređenost, dvojnost. Simbol androgina pojavljuje se u alkemiji, gdje se kamen mudraca naziva Rebis, tj. dvostruko biće koje nastaje spajanjem sumpora i žive.

Korištenje pojma androgin u modernoj i postmodernoj umjetnosti razlikuje se od korištenja pojmova travestija i transvestija. Travestija označava bilo kakvo preoblačenje i prerušavanje, transvestija erotski nagon za preoblačenjem, najčešće homoerotskog karaktera, a simboli androgina ukazuju na arhetipsko i mitsko karakteriziranje dvospolnog bića nastalog spajanjem različitih spolova.

Jedan od prvih radova na temu androgina u avangardama je fotografija Marcela Duchampa preobučenog u žensku odjeću iz 1921. Fotografija je nazvana *Rrose Sélavy* (englesko ime koje, izgovoreno francuski i djelomično sricano, nosi skriveno značenje "Eros je život") i temelji se na alkemijskoj igri promjena i spajanja spolova. Simbol androgina korišten je u nadrealizmu: u slikama Maxa Ernsta i Salvadora Dalija. U postmodernizmu 80-ih i 90-ih godina (transavangarda, neoekspresionizam, postmodernistički performans i video) reprezentacije androgina pojavljuju se kao simboli simulakruma. U prostoru simulacije tjelesnost i seksualnost ukazuju se u simboličkoj i alegorijskoj razmjeni erotskih kodova koji miješaju realnost seksualnosti s erotskim fantazijama. Simboliku androgina koristili su i postmodernistički umjetnici Francesco Clemente, Salome, Georg Baselitz, Rebecca Horn, Laurie Anderson, David Bowie, Urs Lüthi.

LITERATURA: Androl, Brooks2, Knol, Tu3, Zollal

Angažirana umjetnost. Angažirana umjetnost je umjetnička praksa čiji je zadatak i smisao realizacija političkog ili etičkog ideala i programa. Ona se suprotstavlja zamislima autonomije umjetnosti, što znači da su estetski i umjetnički kriteriji umjetničkog djelovanja podređeni političkim ili etičkim zahtjevima. U modernoj umjetnosti permanentno su suprotstavljene orijentacije koje se zalažu za angažiranu umjetnost i one koje teže autonomiji umjetnosti. Za rani modernizam, tijekom druge polovice XIX. stoljeća, specifično je suočivanje Baudelaireovih teorijskih postavki o autonomiji umjetnosti (umjetnost radi umjetnosti) i Courbetovih egzistencijalnih stavova o ulozi umjetnika i umjetnosti u političkoj borbi i revoluciji. Tijekom XX. stoljeća izdvojila su se četiri specifična pristupa angažiranoj umjetnosti: (1) ljevičarski; (2) desničarski; (3) individualističko-anarhistički; (4) teorijsko-kritički pristup.

Razlikuju se dva modela angažirane ljevičarske umjetnosti: (1) kritički model; i (2) model prikazivanja ideoloških značenja, vrijednosti i ciljeva. Kritički model umjetničkog djelovanja temelji se na subverzivnom, analitičkom i kritičkom preispitivanju i prikazivanju društvenih i političkih uvjeta, institucija i vrijednosti u kojima umjetnik djeluje. Kritički modeli umjetničkog rada, razvijani u dadaizmu, nadrealizmu, neodadi, fluksusu, konceptualnoj i semio umjetnosti: (1) nastajali su pod utjecajem ljevičarske i anarhističke teorije (Bakunjin, Proudhon, Trocki, Walter Benjamin, kritička teorija frankfurtske škole, situacionizam, strukturalizam), ali nisu bili u službi komunističke partije ili institucija realkomunističkih sistema; (2) težili su radikalnom, eksperimentalnom i interdisciplinarnom umjetničkom izrazu svojstvenom avangardama, neoavangardama i postavangardama. Ljevičarskom konceptu umjetnosti, zasnovanom na modelima prikazivanja ideoloških značenja, vrijed-

nosti i ciljeva, svojstveno je postizanje propagandno-političkog i edukativnog cilja. Ta umjetnost je u službi revolucionarne borbe za ostvarenje komunističkog društva (sovjetski konstruktivizam 20-ih godina, nadrealizam, socijalni kritički realizam u slikarstvu 30-ih i 40-ih godina, socijalistički realizam) i njegovog uspostavljanja kao dominantne kulture. Revolucionarna umjetnost prvenstveno se zasniva na postupcima prikazivanja. Modeli prikazivanja su utemeljeni u tradicionalnim mimetičkim modelima prikazivanja.
Razlikuju se tri modela umjetnosti mogućeg predznaka desničarske umjetnosti: (1) modernistička formalistička građanska umjetnost, koja teži visokom estetizmu i autonomiji umjetnosti u odnosu na politiku, etiku i religiju; takva vrsta umjetnosti je protiv angažirane umjetnosti i lijeve i desne orijentacije; (2) umjetnost koja prikazuje i izražava značenja, vrijednosti i uvjerenja građanskog i potrošačkog društva (pop art, hiperrealizam, transavangarda); (3) radikalna desničarska umjetnost koja svojim sredstvima izražavanja i prikazivanja podržava i simboličko-alegorijski prikazuje rasne, nacionalne i klasne ideale totalitarne države i oligarhije na vlasti (kasni futurizam kao službena umjetnost fašističke Mussolinijeve Italije, nacionalsocijalistička umjetnost Njemačke 30-ih godina, nacionalističke postkomunističke umjetnosti kasnih 80-ih i 90-ih godina).
Individualističko-anarhistički koncepti ukazuju da umjetnik djeluje po individualnim etičkim i iz njih izvedenim političkim vizijama o transformaciji pojedinca i društva kroz preobrazbu pojedinca i umjetnosti. Umjetnik pruža otpor i podriva dominantnu kulturu i politiku (politički angažman umjetnika tijekom 60-ih godina; specifični koncept socijalne skulpture Josepha Beuysa). Individualno-anarhistički koncept povezan je sa zamislima alternativne umjetnosti, kontrakulture i marginalnih zajednica.
Za teorijsko-kritički pristup bitna su preispitivanja i rasprave o povijesnim, političkim, ideološkim, ekonomskim i društvenim uzrocima i uvjetovanosti umjetničkog rada (teorijski rad francuskih slikara okupljenih u grupi *Support-Surface* i oko časopisa *Peinture - Cahiers théoriques*, kasni analitičko-marksistički konceptualizam grupe *Art&Language*, kritički antibirokratski rad njemačko-američkog konceptualnog umjetnika Hansa Haackea).

LITERATURA: Ado4, Ado5, Batc1, Bax1, Dorf3, Ellio1, Eps1, Erj1, Erj4, Frasc1, Frasc2, Groy1, Harr15, Harr31, Harr33, Harr45, Kola2, Mor4, Sart1, Sart2, Sart3, Sart4, Vr1, Willet1, Willet2

Anomalija. Anomalija je nešto nepravilno, nešto što odstupa od navika, običaja i zakona. U teoriji umjetnosti 70-ih i 80-ih pojam anomalije uveli su pripadnici grupe *Art&Language* i njihov suradnik, povjesničar umjetnosti Charles Harrison da bi naglasili da veliki i totalizirajući kulturološki sistemi, kao što je modernizam, sadrže proturječne i apsurdne aspekte. Na primjer, američki modernizam 40-ih, 50-ih i ranih 60-ih godina definiran je kao autonomna i neideološka umjetnost demokratskog društva, a proturječnost je u tome što je njezin autonomni i prividno neideološki karakter određen ideološkom prirodom američkog kapitalističkog društva i hladnoratovskom suprotstavljenošću američke građanske modernističke umjetnosti s jedne strane i revolucionarnog socijalističkog realizma Sovjetskog Saveza s druge strane. *Art&Language* predlaže da se otkrivene anomalije modernističke umjetnosti i kulture ne samo teorijski istraže nego i da budu osnova za produkciju kritičke i subverzivne umjetnosti. U tom kontekstu nastaju njihove slike iz serije *Portret V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka* (1980.). Tim slikama oni ironično i parodijski suočuju ideološke teme socijalističkog realizma s formalnim tehnikama apstraktnog ekspresionizma. Oni slikarski prikazuju prirodu modernističke anomalije.

LITERATURA: Artla25, Artla26, Harr9, Harr17, Harr22

Anonimne skulpture. Anonimnim skulpturama naziva se zajednički rad na fotografskom bilježenju, klasificiranju i prikazivanju industrijskih građevina njemačkih konceptualnih umjetnika Bernda i Hille Becher. U serijama dokumentarnih fotografija oni su snimali: ulaze u rudnike, vodotornjeve, plinske rezervoare, visoke peći, silose, benzinske crpke, stupove dalekovoda, rafinerije. Njihovi radovi pripadaju konceptualnoj umjetnosti budući da su određeni: (1) konceptualnim lociranjem i klasificiranjem anonimnih građevinskih objekata karakterističnih za industrijsku epohu; (2) fotografskim objektivnim ekspresivno neutralnim dokumentarnim snimanjem objekata; (3) prezentacijom serija fotografija koje anonimne i često napuštene industrijske objekte prikazuju i označuju kao skulpture. Njihove fotografije su drugostupanjski vizualni metajezici fotografije o industrijskoj arheologiji i arhitekturi, koja se odlukom umjetnika označava kao umjetničko kiparsko djelo.

LITERATURA: Bech1, Bech2

Anonimni konceptualni umjetnik. Anonimni konceptualni umjetnik naziv je za strategije i oblike ponašanja koje umjetnik provodi negirajući zamisli, predodžbe i mit individualnog umjetnika i odustajući od njih.
Goran Trbuljak je sintagmom anonimni konceptualni umjetnik označio umjetničke radove kojima je de-

struirao vrijednosni status osobnog imena umjetnika. Polazeći od stava da je osnovna povijesna i tržišna odrednica identiteta umjetnika njegovo ime, umjesto umjetničkog djela izlagao je zapisanu i nepotpisanu sintagmu "anonimni konceptualni umjetnik". Godine 1972. realizirao je seriju radova šaljući poznatim europskim galerijama zahtjev za izlaganje. Zahtjev nije pratila uobičajena bio-bibliografija umjetnika nego je bio potpisan frazom anonimni umjetnik. Na te zahtjeve galerije su uglavnom odgovorile negativno. Rad pokazuje činjenicu da galerije ne prihvaćaju realizaciju izložbe na temelju koncepta izložbe nego na temelju statusa umjetnika u kulturi čiji je zaštitni znak njegovo ime. Težeći destrukciji osnovnih pojmova svijeta umjetnosti, on je na izložbama izlagao rečenice "Za umjetnost bez umjetnika, bez kritike i bez publike" i "Ne želim pokazati ništa novo i originalno" (1971.). Na samostalnoj izložbi održanoj 1977. u *Galeriji Studentskog kulturnog centra* u Beogradu izložio je fotokopije kuverata pisama koja su mu bila upućena, a na kojima je bilo pogrešno napisano njegovo ime ili prezime. Tim radom destruirao je vlastiti status vodećeg jugoslavenskog i hrvatskog konceptualnog umjetnika.

LITERATURA: Den105, Stip6, Sus2, Sus3, Trb1, trb2, Trb3, Trb4

Antičasopis. Antičasopis (magazin, novine, almanah) je časopis koji izdaje umjetnik i koji ima status umjetničkog djela. Zamisao antičasopisa srodna je zamisli knjige umjetnika. Antičasopis ne ostvaruje osnovnu funkciju časopisa da informira i objavljuje tekstove (eseje, studije, statemente) nego u okviru zamisli časopisa realizira vizualni, vizualno-tekstualni, tekstualni ili predmetno-prostorni umjetnički rad. Antičasopisi su nastali u futurizmu i dadaizmu prvih desetljeća XX. stoljeća. Poslije Drugog svjetskog rata antičasopisi su nastajali unutar pokreta neodade, fluksusa i vizualne poezije. U tipografskom smislu antičasopisi su izvedeni tako da destruiraju utilitarnu funkciju časopisa, preobražavajući ga u umjetnički predmet. Primjeri antičasopisa su *Dada* (Zürich, 1918.), *391* (New York, 1919.), *Dada Tank* (Zagreb, 1922.) *Dada Jazz* (Zagreb, 1922.), *Dada Jok* (Zagreb, 1922.), *Gorgona* (Zagreb, 1961.-1966.), *Fluxus 1 yearbox* (Wiesbaden, 1963.-1964.), almanah *Pericarežeracirep* (Ljubljana, 1967.), *Rok* (Beograd, 1969.), Maj 75 (Zagreb, 1978.), *P.S. (Post Scriptum*, Zagreb, 1989.*)*.

LITERATURA: Hen1, Oliv15, Šim2, Šuv33, Šuv79, Zab4

Antiesencijalizam. U filozofsko estetičkom smislu antiesencijalizam je kritički stav o nepostojanju nužnih i određujućih aspekata nekog kulturalnog artefakta kao umjetničkog djela. Umjetničko djelo nije određeno suštinskim svojstvima umjetnosti nego kontekstualnim, funkcionalnim ili instrumentalnim odrednicama statusa objekta, situacije ili događaja kao umjetničkog djela. Karakteristični primjeri modernističkog antiesencijalizma su zamisli otvorenog koncepta Morrisa Weitza, svijeta umjetnosti Arthura Dantoa, institucionalne teorije Georgea Dickieja, funkcionalizma Nelsona Goodmana, mimikrijskog izdajništva Achillea Bonita Olive, umjetničkog djela kao funkcije konteksta Josepha Kosutha ili modela arbitrarnosti vizualnog medijskog znaka Victora Burgina.

Antiesencijalizmom se u postmodernoj teoriji naziva kritički stav da ne postoje određujuća bitna svojstva fenomena realnosti, istine, značenja, jastva, subjekta ili identiteta. Realnost, istina, značenja, jastva, subjekt ili identitet se interpretiraju: (a) kao arbitrarne i slučajne pojave na osnovi de saussureovske zamisli arbitrarnosti elemenata znaka, (b) kao društvene, kulturalne ili teorijske konstrukcije, i (c) kao tehnološki simulakrumi postmoderne medijske i masovne kulture. Karakteristični antiesencijalistički pristup postmodernih teorija, posebno onih karakterističnih za prijelaz 70-ih u 80-te godine XX. stoljeća, zasniva se na razlaganju i relativizaciji svakog supstancijalnog identiteta, odnosno, na ukazivanju na simboličke igre iza prividno čvrstih i konzistentnih identiteta. Drugim riječima, dolazi do rastakanja supstancijalnog identiteta u mrežu nesupstancijalnih, različitih odnosa.

LITERATURA: Burgin7, Dan1, Dick1, Eag1, Good1, Good2, Good3, Good4, Good5, Good6, Good7, Good8, Good9, Gyö1, Kempe1, Kosu14, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Postmoder1, Postmodernizam1, Shus2, Šuv54, Šuv55, Šuv56, Žiž29

Antifilm. Antifilmom se nazivaju istraživanja autonomija filmske umjetnosti u odnosu na književnost i teatar. Mihovil Pansini je uveo koncept antifilma na istraživačkom festivalu (GEFF) održanom u Zagrebu 1963. godine. U krajnjem smislu antifilm odbacuje poruku, priču, dijaloge, metaforu, kontinuirano vrijeme i prostor, kao i svaku težnju za trajnošću. Antifilm izlazi izvan granica filmskog i postaje čisti vizualno-akustički fenomen. Antifilm je umjetnost oslobođene audiovizualne fenomenologije i strukturiranje filmskog eksperimentalnog djela koje treba stvaraoca i gledaoca osloboditi svake tradicije. Zamisli antifilma su izvedene iz kritičkog čitanja repertoarnog filma i reaktualiziranja avangardnog filma, novog vala u filmu, underground i strukturalnog filma. Koncept antifilma je bio izveden u teorijskom okviru kasnog egzistencijalizma i ranog strukturalizma. Na zagrebačkoj umjetničkoj sceni na prijelazu 50-ih u 60-te

godine bio je naglašen postegzistencijalistički duh antiumjetnosti i apsurda: Knifer je zasnovao koncept antislike, Kristl je istraživao antiprozu, a Pansini je radio na antifilmu (*Piove*, 1958.; *Zahod*, 1963.; *K-3 ili čisto nebo bez oblaka*, 1965.; *Scusa signorina*, 1965. i *Dvorište*, 1965.).

LITERATURA: Curt1, Pans1, Stojan4

Antiform umjetnost. Antiform umjetnost (engl. antiform art) je umjetnost zasnovana na destrukciji stabilne forme i Gestalta objekta.

Američki kipar, performans umjetnik i teoretičar Robert Morris utemeljio je 1968. godine antiform umjetnost kao oblik procesualne umjetnosti. Antiform umjetnost je nastala Morrisovom samokritikom formalizma i strukturalističke orijentacije minimalne umjetnosti. U antiform umjetnosti umjetnik ostvaruje radove (instalacije i događaje) poštujući prirodne i tehnološke karakteristike materijala, ne namećući oblikovanju materijala intelektualni poredak, logiku strukturiranja i geometrijski Gestalt. Morris je izveo rad *Oblak pare* (1969.) izlažući proces isparavanja, a radio je i s neoblikovanim materijalom, na primjer, filcom. U tekstu *Antiform* odredio je radove s filcom: "Slučajno nabacana, labilno naslagana gomila visi i daje prolaznu formu materijalu. Slučajnost je prihvaćena, neodređenost se podrazumijeva, jer će premještanje dovesti do drugog prostornog rasporeda. Oslobađanje od unaprijed stvorenih krajnjih formi i rasporeda predmeta pozitivan je zahtjev. Rad odbija stalnu estetizaciju oblika."

U povodu radova s masnoćom i otpadnim materijalima Richard Serra je naglasio autorefleksivni smjer antiform umjetnosti: umjetnički rad koji ističe proces ne ukazuje na završeno djelo nego na proces rada i akciju njegovog izvođenja. Postupak stvaranja osnovna je funkcija, sadržaj i značenje rada. Serra je radio s rastopljenim olovom, željezničkim pragovima i životinjama. U više galerijskih instalacija radio je s čelikom, realizirao statične postave čeličnih ploča u čijoj prostornoj ravnoteži dominantnu ulogu ima sila teže. Radeći sa sistemima ravnoteže metalnih ploča, Serra je demonstrirao djelovanje sile teže, uravnotežujuće odnose predmeta i granične uvjete statičke ravnoteže, a ne vizualne Gestalte i strukture.

Antiform umjetnost je po vizualnim, materijalnim, procesualnim i prostornim karakteristikama bliska talijanskoj siromašnoj umjetnosti i instalacijama njemačkog umjetnika Josepha Beuysa. Temeljna razlika između američke antiform umjetnosti s jedne strane i europske siromašne umjetnosti i Beuysovih eksperimenata s druge, zasniva se na ideološkom i spiritualnom stavu. Američki umjetnici rade na pragmatičan način, izravno s materijalima i energijama, ne uspostavljajući simbolička i alegorijska značenja. Europski umjetnici oslanjaju se na velike mističke i religiozne sisteme, preobrazujući trošne materijale i primarne energetske procese u simboličke i alegorijske prikaze mističkih vizija i ideoloških uvjerenja.

LITERATURA: Brej4, Cela1, Cela2, Com2, Krauss19, Krauss20, Morri1, Morri2, Morri3, Morri4

Antiiluzionizam. Antiiluzionizam je kritika prikazivanja realnog svijeta ili pripovjednih fiktivnih modela svijeta, fantazije, mitologije ili književnosti iluzionističkim ikoničkim kompozicijskim strukturama. Iluzionističke ikoničke kompozicijske strukture su likovna djela koje uspostavljaju odnos između umjetničkog djela i predmeta, prostora ili bića na osnovi vizualne sličnosti koja bi trebala nagovijestiti i dočarati vizualnu podudarnost slike i objekta prikazivanja. U idealnom slučaju vizualna iluzija treba prevariti promatrača i onemogućiti mu da razlikuje objekt i njegovu sliku. U zapadnoj europskoj tradiciji, iluzionističke kompozicijske strukture zasnivaju se na shemama perspektivnog prikazivanja trodimenzionalnog prostora i trodimenzionalnih tijela na površini slike, odnosno na mimetičkim pretpostavkama prikazivanja svijeta. Kritika iluzionizma započela je u postimpresionizmu i analitičkom kubizmu, a razrađena je u konkretizmu, visokom greenbergovskom modernizmu (slikarska apstrakcija, postslikarska apstrakcija) i minimalnoj umjetnosti.

Teorijska kritika iluzionizma započela je kritikom prikazivanja (mimetičke koncepcije umjetnosti), tj. pokazivanjem i argumentacijom da umjetničko djelo jest umjetničko djelo i kada ne prikazuje realni svijet ili fiktivne zamisli mogućih svjetova. Pojam prikazivanja ne može se poistovjetiti s iluzionističkim prikazivanjem (prividnom vizualnom i likovnom podudarnošću vizualnog prikaza i prikazanog predmeta). Cilj kritike iluzionističkog prikazivanja je uvođenje razlike između slike i prikazanog predmeta, što znači prekidanje mitskog identiteta (nerazlučenosti, ne razlikovanja) simbola i njegovog referentnog objekta u perceptivnom i estetskom doživljaju. Kritika iluzionizma pokazuje da slika može biti slična svijetu, ali da svijet nije sličan slici. U analitičkoj estetici filozof Nelson Goodman dokazivao je da vizualna sličnost, kao i iluzionizam, nisu prirodne perceptivno-optičke karakteristike umjetničkog djela i ljudskih perceptivnih sposobnosti nego oblici simboličkog rada (likovni simbolizam) utemeljeni na konvencijama i navikama prihvaćanja određenih oblika kao oblika realnog prikazivanja.

U konkretizmu se antiiluzionizam zasniva na stavu da su slika i skulptura konkretni materijalni objekti čiji likovni i estetski učinci ovise isključivo o materijalnom poretku pred okom promatrača. Prema Theu van Doesburgu: (1) umjetnost mora biti određena i projektirana na konceptualnom planu prije njezine likovne realizacije; (2) umjetničko djelo ne smije preuzimati prirodne oblike; (3) iz umjetnosti moraju biti isključeni senzualnost, sentimentalnost, liričnost, dramatičnost i simbolizam; (4) slika mora biti napravljena od čistih plastičkih elemenata, tj. od površina i boja; (5) konstrukcija slike mora biti jednostavna i vizualno kontrolirana; (6) tehnika realizacije djela mora biti mehanička. Konkretizam isključuje kako mimetički ikonički iluzionizam prikazivanja svijeta, tako i vizualne optičke efekte, čime se postiže jednoznačnost, direktna prisutnost i konkretnost djela. Termin konkretizam se od 30-ih godina primjenjuje na apstraktna geometrijska i reduktivna umjetnička djela koja pokazuju materijalnu i vizualnu strukturu na izravan i doslovan način. Poslije Drugog svjetskog rata termin konkretna umjetnička djela primjenjuje se i na reduktivnu geometrijsku apstrakciju, čiji je vodeći predstavnik bio Max Bill, kao i na sva apstraktna neprikazivačka i antiiluzionistička djela, na primjer Jeana Arpa, Vasilija Kandinskog, Pieta Mondriana, Antoinea Pevsnera i Thea van Doesburga.

Kritika iluzionizma u visokom modernizmu temelji se na stavu da treba doći do čistog i autonomnog pojma slike. Modernistički pojam slike zasniva se na bitnom svojstvu slike, tj. na plošnosti. Iluzionizam u slikarstvu odvraća pažnju od bitnih aspekata slike i pikturalnosti, pa ga treba reducirati i odbaciti. Autokritičkom analizom prirode slikarstva slikar odstranjuje iz slikarstva iluzionističke mimetičke i optičke aspekte. U minimalnoj umjetnosti, koja se naziva i doslovna umjetnost, iluzionizam se odbacuje kao svojstvo europske umjetničke tradicije koja nudi posredno iskustvo svijeta (predmeta, prostora). Minimalna umjetnost omogućava izravnost doslovnost i empirijsku provjerljivost promatračevog iskustva u konkretnom materijalno-predmetnom svijetu. Umjetničko djelo ne prikazuje svijet, ne izražava emocije i ne simbolizira ljudsko znanje. Ono je materijalna i prostorna činjenica. Promatrač ga doživljava, iskušava i spoznaje izravno, suočujući se s prostornim i materijalnim aspektima djela koje percipira krećući se oko objekta ili kroz ambijent ili instalaciju.

LITERATURA: Bill1, Božič7, Carlsu1, Gom2, Green1, Green6, Harr13

Antikatalog. Antikatalog je umjetnički izložbeni katalog koji ima funkciju iskazivanja političkog stava. Uobičajena funkcija umjetničkog izložbenog kataloga je da dokumentarno i teorijski predstavi publici umjetnika, grupu umjetnika ili izložena djela. Antikatalog je realizirao Joseph Kosuth s umjetnicima pripadnicima sindikalnog udruženja *Umjetnička zajednica za kulturnu promjenu* 1977. godine, kako bi inicirao politizaciju svijeta umjetnosti. Politizacijom kataloga, galerije, muzeja i svijeta umjetnosti u konceptualnoj i političkoj umjetnosti uspostavlja se kritička analiza društvenih mehanizama koji omogućavaju kontrolu produkcije značenja i vrijednosti u svijetu umjetnosti.

LITERATURA: Harr22, Kosu7, Kosu14

Antimuzej. Antimuzej je koncept, asamblaž, ambijent i performans koji se temelji na destrukciji, parodiranju i deestetizaciji muzejskih funkcija izlaganja, dokumentiranja i čuvanja umjetničkih djela. Postoje četiri koncepcije antimuzeja: (1) izrada kutija, mini-muzeja u kojima umjetnik sabire karakteristične primjerke svojeg rada ili radova drugih umjetnika; (2) destrukcija muzejskog prostora i umjetničkog djela; (3) izlaganje i kolekcioniranje vrijednih umjetničkih djela i bezvrijednih predmeta svakodnevnice, pri čemu se ista važnost poklanja umjetničkom djelu i trivijalnom predmetu; (4) kopiranje umjetničkih djela radi parodijske simulacije muzejskog postava. Zamisao antimuzeja je karakteristična za futurizam, dadu, nadrealizam, neodadu, fluksus, konceptualnu i postkonceptualnu umjetnost.

Po Jeanu Clairu, na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće javljaju se antimuzejske ideologije, koje nastaju u anarhističkim krugovima. Anarhisti (Pierre-Joseph Proudhon, Georges Sorel, Peter Kropotkin) napadali su muzej kao građansku ustanovu koja umjetnost izdvaja iz života, lišavajući je smisla. Proudhon je o muzeju govorio kao o muzeju nekropoli, grobu i skupini mrtvih djela. Marinettijev futuristički manifest iz 1909. iznosi glasovitu kritiku muzeja. Prvi primjeri antimuzeja su kutije Marcela Duchampa: *Kutija u koferu 1914.* (1914.) i *Zelena kutija* (1934.), u kojima je on sakupljao i arhivirao svoje bilješke, skice i multiple svojih originalnih i minijaturiziranih radova. Idejama antimuzeja i antimuzejskim strategijama bavili su se Ben Vautier, George Brecht, Tetsumi Kudo, Marcel Broodthaers, Mangelos, Hans Haacke, Vladimir Dodig Trokut, Dalibor Martinis, Tadej Pogačar, anonimni umjetnik iz Beograda i New Yorka, grupa Irwin.

LITERATURA: Arns1, Buc3, Buc8, Cav1, Cla2, Grž21, Grž22, Grž23, Kip6, Mij3, Schwarza1, Sus2, Sus3, Šuv112

Antislika. Antislika je slika u kojoj se negiraju kontekstualni, konvencionalni, povijesni, likovni i konceptualni aspekti slikarstva kao umjetnosti. Opisivanje, interpretacija i prihvaćanje slike kao antislike nije utemeljeno na svojstvima slikarstva univerzalnim u svim epohama, stilovima i pokretima u umjetnosti. Opisivanje slike i njeno proglašavanje antislikom uvijek je određeno specifičnim povijesnim kriterijima na osnovi kojih se neka površina određuje ili negira kao slika. Ako se u tradicionalnom smislu slika definira kao mimetička, iluzionistička i likovno strukturirana površina, tada je svaka apstraktna slika antislika. Ako se modernistička slika definira kao slika u kojoj su naglašeni plošni, likovni i neprikazivački (apstraktni) aspekti, tada se antislikom naziva slika koja ističe svoju objektnost naspram plošnosti ili se iz plohe slike izdvajaju trodimenzionalni plastički elementi koji ulaze u prostor. Primjer antislike u odnosu na modernističko slikarstvo su slike-objekti američkog slikara Franka Stelle iz prve polovine 60-ih godina. Njegove slike nisu pravokutnog ili kvadratnog oblika nego predmeti cik-cak obrisa, peterokuta, kruga, slova T. One se ne izlažu kao slike na zidu nego kao oslikani predmeti na zidu. Julije Knifer je svoje crno-bijele slike meandra nazvao antislikama jer je dominantni aspekt njegovog slikarstva koncept monotonosti, egzistencijalne dosljednosti i perceptivno-mentalne usredotočenosti. Prema Kniferu antislika nastaje upotrebom minimalnih slikarskih sredstava, naglašavanjem vizualnih kontrasta i uspostavljanjem monotonog vizualnog ritma. Mangelos se bavio graničnim područjima umjetnosti i antiumjetnosti. Karakteristična antidjela su serije: *Tabula rasa* (1954.-1966.), *Antipeinture* (1951.-1956.), *Negation de la peinture* (1951.-1956.). Kasnih 50-ih i ranih 60-ih antislike su stvarali umjetnici koji pripadaju pojavi "poslije enformela": Yves Klein, Piero Manzoni, članovi grupe *Zero*, Robert Ryman.

LITERATURA: Arg2, Den22, Den102, Den105, Kni1, Kni2, Kni3, Manso1, Manz1, Rosenb1, Stip2, Stip8.

Antiumjetnost. Antiumjetnost su avangardni, neoavangardni i postavangardni (1) pristupi umjetnosti koji umjetnost u povijesnom i egzistencijalnom smislu interpretiraju kao disciplinu koja je u svojem razvoju došla do kraja; (2) pristupi umjetnosti kojima se spajanjem umjetnosti, života, politike, seksualnosti i svakodnevnog ponašanja negiraju, razaraju i odbacuju tradicionalni i uobičajeni oblici umjetničkog rada. Ideja antiumjetnosti začeta je u ekspresionizmu i futurizmu, da bi kao termin bila formulirana u dadi (1917.). Smatra se da je kovanicu antiumjetnosti uveo Marcel Duchamp. Za njega je, paradoksalno, zamisao antiumjetnosti bila i (1) jezička igra; (2) i zahtjev za oslobođenjem od estetskog; (3) i uvođenje intelektualnog u umjetnost. Dada je nazivana antiumjetnošću zato što su umjetnici vjerovali da svojim činom razbijaju okvire, kanone i vrijednosti sistema moderne umjetnosti i kulture, odnosno zato što su vjerovali da se njihov rad odvija izvan okvira umjetnosti, u prostoru kulturološke, političke, moralne i egzistencijalne provokacije. Tendencija negacije smisla, funkcija i epohalne utemeljenosti umjetnosti svojstvena je i sovjetskoj revolucionarnoj konstruktivističkoj umjetnosti između 1917. i 1930. godine. Sovjetski konstruktivisti su svoj rad vidjeli kao iskorak iz čiste umjetnosti u industrijsko oblikovanje i preuređivanje životne sredine.

Termin antiumjetnost primjenjuje se i na pokrete nakon Drugog svjetskog rata, kao što su: neodada, fluksus, hepening, procesualna i konceptualna umjetnost. Neodada, fluksus, hepening i procesualna umjetnost nazivaju se antiumjetnošću jer negiraju autonomiju svijeta umjetnosti. One u umjetnost uvode situacije konkretnog života, a životne situacije koriste kao materijal umjetničkog rada, prelazeći iz estetskog stvaranja u političku akciju. Konceptualna umjetnost može se smatrati oblikom antiumjetnosti budući da se u njoj tradicionalna umjetnost u teorijskom smislu preispituje. U konceptualnoj umjetnosti se u kontekst stvaranja umjetnosti uvodi teorijski i filozofski diskurs, što se interpretira kao povijesni obrat iz umjetnosti u filozofiju, koji dovršava povijest umjetnosti.

Paradoksalnost pojma antiumjetnosti izrazio je Giulio Carlo Argan u povodu djelovanja Piera Manzonija, rekavši da danas svatko može stvarati umjetnost, ali samo pravi umjetnik može raditi antiumjetnost i neumjetnost.

LITERATURA: Arg2, Bann1, Battc2, Bih3, Cab1, Duv1, Duv2, Gav3, Gav5, Mey3, Mij1, Mor5, Richter1, Sano1, Schwarza1

Antropološka umjetnost. Antropološka umjetnost je: (1) umjetnost, mitologija, arhitektura i rituali koje stvaraju narodi i civilizacije izvan europskog povijesnog okvira i koje europska kultura otkriva, istražuje, objašnjava i interpretira disciplinama kao što su etnologija i kulturna antropologija; (2) umjetnost koju su stvarali ambijentalni i performans umjetnici, rekonstruirajući i simulirajući egzotične i povijesne civilizacijske uzorke arhitekture, rituala, mitologije (arheološka umjetnost, etnološka umjetnost, horizontalna plastika, umjetnost i pretpovijest); (3) teorijski smjer konceptualne umjetnosti utemeljen u primjeni antropoloških kontekstualnih analiza. Termine antropološke umjetnosti i umjetnika kao

antropologa uveo je Joseph Kosuth da bi označio umjetničku praksu koja istražuje svijet umjetnosti i kulturu na sličan način na koji antropolog istražuje nepoznatu kulturu.
Najčešća upotreba termina antropološka umjetnost odnosi se na ambijentalne i performans radove kojima se rekonstruiraju i simuliraju egzotični i povijesni civilizacijski uzorci. Radovi antropološke umjetnosti mogu se svrstati u pet grupa: (1) rad s prethistorijskim kulturama (neolit, megalitska arhitektura, keltska tradicija); (2) rad s dalekoistočnim kulturama (zen i tibetanski budizam, taoizam, tantra i hinduizam); (3) rad sa sjevernoameričkim i južnoameričkim indijanskim kulturama; (4) rad s australskom kulturom Aboridžina; (5) rad s marginalnim kulturama u angloeuropskom kulturnom okviru (meksička, portorikanska i crnačka kultura u SAD, grafiti i ulična kultura suvremenih megalopolisa, feministička kultura, kultura adolescenata, svijet zatvora, bolnica).
U području antropološke umjetnosti djeluju: Robert Morris, Charles Simonds, Robert Smithson, Anne i Patrick Poirier, Michael Singer, Tim Rollins, Zoran Belić W., Marina Abramović, Edita Schubert.

LITERATURA: Arnl, Beli8, Burnh4, Faril, Kosu5, Kosu6, Lipp14, Lipp15, Lipp16, Rub2, Schel, Sche4, Sonl, Tu3, Turnerl

Antropozofija. Antropozofijom se naziva učenje Rudolfa Steinera nastalo odvajanjem od *Teozofske škole* Helene Blavatsky 1913. godine u Beču. Rudolf Steiner je antropozofiju definirao kao naučavanje o duhovnom razvoju čovjeka. Današnje sjedište antropozofskog društva je u Dornachu u Švicarskoj. Steinerovo učenje se zasniva na ezoteričnom proučavanju čovjeka kao povijesnog i razvojnog *bića*. Prema tom učenju najvažniji zadatak čovjeka je razvoj duha: "... sav kulturalni život i duhovno nastojanje ljudi ima za cilj da 'ja' postane gospodar." Antropozofija se kao *spiritualna znanost* razvijala u različitim područjima od političke ekonomije, agrikulture, obrazovanja do umjetnosti (slikarstva, kiparstva, arhitekture, glazbe, poezije i plesa). Rudolf Steiner je projektirao dvije zgrade *Goetheanum* (1914. i 1928.) za sjedište antropozofskog pokreta po principima oblikovne metamorfoze. Svaka od tih zgrada je bila zamišljena kao cjelovito umjetničko djelo (*Gesmatkunstwerk*) kroz koje se objedinjavao svakodnevni život, antropozofsko učenje i različite umjetnosti. Steiner je realizirao simbolističke skulpture većih formata i vitraže za te zgrade. Razvio je novi spiritualni ples nazvan *euritmija*. Antropozofsko slikarstvo na osnovi Steinerovog učenja razvila je švedska umjetnica Hilma Af Klint poslije 1908. godine. Njezin se rad razvijao između simbolizma i apstrakcije s razrađenim antropozofskim shemama i dijagramima. Steiner je svojim učenjima utjecao na slikarstvo Vasilija Kandinskog u periodu djelovanja grupe *Plavi jahač* i u vrijeme nastanka apstraktnog slikarstva (1911.-1914.). Steinerov pred-teozofski i antropozofski socijalno-reformatorski i političko-ekonomski rad je utjecao na Josepha Beuysa poslije Drugog svjetskog rata. Beuys je zamisli *socijalne skulpture* izveo iz Steinerovih učenja o trostrukom socijalnom poretku. Njegova predavanja o evoluciji materije i o stvaralačkom uređenju društva iz 70-ih godina su nastala na razvoju Steinerovih koncepcija i njihovom povezivanju s teorijama nove ljevice, anarhizma i ekologije.

LITERATURA: Beli8, Beli9, Biasl, Fanl, Rinl, Rin2, Rin3, Rin4, Srpl, Tis2, Tu3, Tu4, Wijl

Apstraktna figuracija. Apstraktna figuracija je smjer lirske apstrakcije, enformela i apstraktnog ekspresionizma utemeljen na ekspresivnom, modificiranom i reduciranom prikazivanju ljudske figure. Naslikana figura je slobodna forma ili deformacija ikoničkog znaka figure asocijativno prepoznatljive kao ljudska figura. Apstraktna figuracija je strategija asocijativne apstrakcije.
U europskoj lirskoj apstrakciji i enformelu apstraktnu figuraciju su razvijali Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, internacionalna grupa *COBRA*. Fautrier slika seriju slika *Taoci* (1943.). Figura je oblikovana gustom bojom povezanom ljepilom i gipsom. Površina se pretvara u sugestivno polje iz kojeg se pojavljuju strukture tvari koje podsjećaju na glave, lica i tijela. Dubuffet je radio u tehnici *hautes pates*: površina je debeli sloj mješavine ljepila, pijeska i asfalta. Dubuffet je po njoj crtao figure koje su svojom naivnošću, nedoradenošću i brutalnošću podsjećale na slučajne crteže na zidovima. Groteskne glave, maske, figure, predjeli, čovječuljci i škrabotine pretvarali su površinu slike u paradoksalne prikaze koji su istovremeno bili svjetovi dječje mašte i prostori osjećanja užasne egzistencijalne drame modernog čovjeka. Članovi grupe *COBRA* su radili ekspresivnim i akcionim izvođenjem slikane deformirane figure. Na primjer, brutalna i gruba forma u slikarstvu Asgera Jorna trebala je pokazati egzistencijalni grč i mučninu modernog umjetnika kasnih 40-ih i ranih 50-ih godina.
U američkom apstraktnom ekspresionizmu asocijativna apstrakcija i apstraktna figuracija predstavljaju rani prijelazni period od ekspresionističke i post-nadrealističke umjetnosti 40-ih godina u apstraktni ekspresionizam čistih reduktivnih formi. Rane Pollockove slike *Plamen* (1937.) ili *Totem II* (1947.), pa čak i temeljno djelo apstraktnog ekspresionizma

realizirano tehnikom *drippinga Plavi stupovi* (1952.), sadrže asocijativne forme koje ukazuju na figuru i figuralnu kompoziciju. Slike Arshilea Gorkyja, Williama Baziotesa, Adolfa Gottlieba, Roberta Motherwella, Philipa Gustona i Willema de Kooninga koriste figuralne asocijativne modele. Willem de Kooning je razvio cjelovitu poetiku apstraktne figuracije; razvijajući od 1951. godine opsesivnu tematizaciju ženske figure. Iz snažnih i kontrastnih gestualnih nanosa debelih slojeva boje pojavljuje se figura žene: demonskog i erotskog bića. Figuralna forma žene nije nastala po modelu ili nekom općem tipu žene nego iz procesa slikanja. De Kooning je postigao apstraktni gestualni trag fragmentacijom ljudskog lika i improvizacijama s razdvojenim dijelovima tijela, odnosno, s višeznačnošću slobodne geste koja je istovremeno trag boje s kista i figura u polju slike.

LITERATURA: Andre2, Cobr1, Hafl, Tu1

Apstraktna umjetnost. Apstraktna umjetnost označava apstraktno slikarstvo, apstraktnu skulpturu, apstraktne fotografije, apstraktni film, itd. Pridjev apstraktno označava nemimetička i neprikazivačka umjetnička djela. Umjetničko djelo je apstraktno ako njegova pojavnost i značenja nisu određeni prikazivanjem bića, predmeta, situacija ili događaja. Apstraktno umjetničko djelo određeno je procesom stvaranja, materijalnom i prostornom strukturom svoje pojavnosti ili aikoničkim semiotičkim aspektima.

Ako se apstraktno umjetničko djelo razmatra s obzirom na uvjete i proces nastanka, razlikuje se šest pristupa: apstrahirajući, ekspresionistički, konstruktivistički, konkretistički, formalistički i semiotički. Apstraktna slika je: (1) nastala procesom apstrahiranja u kojem se mimetički prikazivački oblici deformiraju, transformiraju i preoblikuju slobodnim gestualnim potezima ili geometrijskim oblicima; (2) ekspresionistička ako se interpretira kao izraz unutrašnjih duhovnih i psiholoških stanja, kao trag umjetnikova duhovnog i psihološkog doživljaja; (3) konstruktivistička ako je njezina kompozicija strukturirana u skladu s pravilima matematičkog konstruiranja ili procedurama konstruiranja utvrđenim u arhitekturi, građevinskoj i tehnici strojarstva; (4) konkretistička ako je proizvedena kao artefakt, kao umjetni predmet čija je estetska kvaliteta posljedica materijalne, strukturalne i prostorne pojavnosti; (5) formalistička ako su njezina kompozicija i oblici izvedeni iz pravila slikarstva i umjetnosti; formalističko apstraktno slikarstvo je nastalo kao rezultat istraživanja prirode slikarstva i formuliranja pravila, koncepata i modela slikarstva koji su specifični i autonomni aspekti slikarstva kao umjetnosti; (6) semiotički određena ako je njezina kompozicija uspostavljena kao aikonička znakovna struktura.

U literaturi se spominju termini organska apstrakcija, vitalistička apstrakcija i geometrijska apstrakcija. Organskom apstrakcijom nazivaju se apstraktne slike i skulpture čija forma direktno ili indirektno asocira na opće organske (biološke) oblike. Vitalističkom apstrakcijom nazivaju se apstraktne slike i skulpture koje likovnom formom nagovješćuju, metaforiziraju i simboliziraju ljudski razlog postojanja, herojski čin i sintezu kulture i prirode. Geometrijskom apstrakcijom se naziva apstraktno slikarstvo i skulptura čije su likovne forme izvedene iz pravila geometrije ili su realizirane geometrijskim shemama. Geometrijska apstrakcija obuhvaća djela suprematizma, konstruktivizma, konkretizma, neokonstruktivizma, minimalne umjetnosti, neo geo slikarstva.

Razlikuju se sljedeći stupnjevi evolucije apstraktne umjetnosti: (1) otkriće apstrakcije, (2) razvoj apstraktne umjetnosti između dva svjetska rata, (3) evolucija modernističke apstrakcije nakon Drugog svjetskog rata, (4) kritika i dekonstrukcija apstrakcije u minimalnoj i konceptualnoj umjetnosti i (5) apstrakcija u postmodernizmu.

LITERATURA: Abs1, Aup3, Aup4, Bač1, Bann1, Barr1, Baš2, Batc1, Be1, Bow3, Bow5, Božič5, Com4, Dab1, Den6, Den55, Fer1, Fried1, Gav1, Great1, Green3, Grž5, Harr32, Harr33, Harr43, Hellwe1, Holtzm1, Hunt6, Jaf2, Kan1, Kan2, Kan3, Lav1, Malev1, Malev3, Medo14, Mij2, Miln1, Morga1, Posle1, Prot4, Prot6, Prot7, Rag1, Russi1, Sar1, Seuphor1, Šuv71, Šuv89, Tu1, Tu3, Turim1

Apstraktna umjetnost, otkriće. Otkriće apstraktne umjetnosti najavljeno je u kasnim impresionističkim slikama Claudea Moneta, postimpresionističkim pejzažima Paula Cézannea, poentilističkim kompozicijama Georgesa Seurata, analitičkom kubizmu Pabla Picassa i Georgesa Braquea, futurističkim kompozicijama Giacoma Balle. Oko 1910. češki slikar František Kupka došao je do apstraktne kompozicije uspostavljanjem analogija između likovne slikarske i muzičke kompozicije, a francuski slikar Robert Delaunay proučavanjem svjetlosnih fenomena i načina njihovog prikazivanja.

Prvim apstraktnim slikama smatraju se slike Vasilija Kandinskog nastale između 1910. i 1914. Kandinski je i teorijski utemeljio ideju i praksu apstraktnog slikarstva tekstom *O duhovnom u umjetnosti* (1910.) i knjigom *Točka i linija u ravnini* (1926.). Pred Prvi svjetski rat i za vrijeme rata ideje i realizacije apstraktnog slikarstva i skulpture su ostvarili ruski umjetnici Kazimir Maljevič, Vladimir Tatljin i Naum Gabo, te osnivači grupe *De Stijl* (Piet Mondrian, Theo van Doesburg i Georges Vantongerloo). Tali-

janski profuturisti Arnaldo Ginna i Bruno Corra su tijekom 1911. snimili seriju prvih apstraktnih filmova. U teorijskom smislu razvoj apstraktne umjetnosti se odvijao u eklektičnom i intuitivnom povezivanju raznorodnih umjetničkih teorija, proznanstvenih objašnjenja i mističkih interpretacija, u rasponu od ideja likovne autonomije umjetničkog djela, preko ukazivanja na ideje materijalizma, industrijske proizvodnje, teorije relativnosti, Gestalt psihologije i lingvističkog formalizma do ideje o četvrtoj dimenziji, teozofiji i antropozofiji.

LITERATURA: Abs1, Bač1, Barr1, Fer1, Gav1, Great1, Harr32, Harr43, Holtzm1, Kan1, Kan2, Kan3, Lah1, Malev1, Malev3, Posle1, Rin1, Rin2, Rin3, Rin4, Šuv89, Tu3

Apstraktna umjetnost, pojave između dva rata. Razvoj apstraktne umjetnosti između dva rata određuju tri aspekta: (1) formiranje pokreta i škola apstraktne umjetnosti; (2) dominacija konstruktivističkih i konkretističkih koncepcija apstraktne umjetnosti; (3) širenje koncepta apstrakcije iz slikarstva i skulpture na fotografiju, film, dizajn i arhitekturu.

Zajednica *De Stijl* djeluje u razdoblju 1917.-1920. kao grupa nizozemskih umjetnika i arhitekata, da bi se dvadesetih godina transformirala u međunarodni konstruktivistički pokret u kojem su, uz osnivače, surađivali francusko-njemački slikar i kipar Jean Arp, ruski suprematist i konstruktivist El Lissitzky, njemački dadaist i konstruktivistički filmski autor Hans Richter. *De Stijl* je ponudio dva značajna koncepta apstraktne umjetnosti: (1) Mondrianov koncept neoplasticizma, zasnovan na metafizičkoj deduktivnoj teoriji slikarstva kao izraza apsolutnog likovnog i geometrijskog poretka realnog svijeta; i (2) van Doesburgov koncept elementarizma, zasnovan na dekonstrukciji neoplastičkog kompozicijskog sistema vertikalnih i horizontalnih linija s osnovnim bojama uvođenjem dinamičkih dijagonalnih linija. Van Doesburg je i jedan od začetnika konkretizma.

U Njemačkoj je djelovala eksperimentalna umjetnička i arhitektonska škola *Bauhaus* (1919.-1933.), u kojoj je koncept apstraktne umjetnosti bio okosnica nastavnog plana i teorijskih formulacija. *Bauhaus* je započeo ekspresionističkim konceptom totalnog umjetničkog djela (Gesamtkunstwerk), da bi se tijekom 20-ih godina transformirao u konstruktivističku školu. Johannes Itten, Vasilij Kandinski i Paul Klee su u *Bauhausu* razradili teorijske sisteme apstraktnog slikarstva. Koncepti slikarstva i skulpture teorijski su razrađeni u izdanjima *Bauhaus* biblioteke i prošireni na fotografiju, film, kazalište svjetlo, balet, tipografiju, dizajn i arhitekturu. Značajnu ulogu u tome je imao mađarski konstruktivist László Moholy-Nagy, koji je konstruktivizam *Bauhausa* doveo do univerzalnog principa vizualnog oblikovanja. Značajni su njegovi eksperimenti s fotogramima, apstraktnim filmom i, tijekom 30-ih godina, s kinetičkom skulpturom. On je fotograme definirao kao apstraktne fotografije nastale bez fotografskog aparata, direktnim svjetlosnim intervencijama na fotopapiru. Osim Moholy-Nagyja, pioniri apstraktne fotografije su njemački dadaist Christian Schad, američki dadaist Man Ray, fotografkinja Lee Miller i fotograf Francis Joseph Bruguiere.

U Rusiji je pred Prvi svjetski rat definiran koncept apstrakcije u kubofuturističkom pjesništvu, slikarstvu suprematizma i slikarstvu, skulpturi, dizajnu, arhitekturi i fotografiji konstruktivizma. Za revolucije i građanskog rata suprematizam i konstruktivizam su se institucionalizirali u umjetničkim školama, institutima i proizvodnim grupama. Značajne sovjetske avangardne škole i instituti su: *moskovski SVOMAS (Prve slobodne umjetničke radionice)* i VHUTEMAS (Viša umjetničko-tehnička radionica), *UNOVIS (Slobodna državna umjetnička radionica u Vitebesku), Muzej za umjetničku kulturu i GINHUK (Državni institut za umjetničku kulturu) u Lenjingradu.* Kazimir Maljevič je u suprematizmu razvio radikalnu slikarsku apstrakciju direktnog predočivanja osjećaja bespredmetnosti, čiji je paradigmatski primjer slika *Bijelo na bijelom* (1918.). Suprematizam se razvijao u tri etape: (1) razvoj slikarskog suprematizma u razdoblju pred Prvi svjetski rat; (2) razvoj teorije suprematizma kao formalne teorije likovnog oblikovanja, transformacije slikarskih stilova i utopijske filozofije suprematističkog svijeta; (3) primjena formalne suprematističke teorije na rekonstrukciju povijesnog figurativnog slikarstva. Konstruktivizam se razvijao u grupama koje su težile prevladavanju granica slikarstva i skulpture uvođenjem konstruktivne metode oblikovanja u industriju, dizajn i arhitekturu. Konstruktivisti su govorili o smrti umjetnosti, nastupajućoj industrijskoj eri i idealima komunističke revolucije. Vodeći konstruktivisti bili su Vladimir Tatljin, Aleksandar Rodčenko, Varvara Stepanova.

U jugoslavenskoj umjetnosti između dva rata djelovali su postkubisti Ivan Radović, Sava Šumanović i Jovan Bijelić, dadaist Mihailo Petrov, zenitist Jo Klek te Avgust Černigoj, koji je u Trstu predvodio grupu slovenskih konstruktivista.

LITERATURA: Abs1, Aup3, Aup4, Bač1, Bann1, Barr1, Baš2, Batc1, Be1, Bow3, Bow5, Božič5, Com4, Dab1, Fer1, Fried1, Gav1, Great1, Green3, Harr32, Harr43, Hellwe1, Holtzm1, Jaf2, Kan1, Kan2, Kan3, Lav1, Malev1, Malev3, Medo14, Mij2, Miln1, Morga1, Posle1, Prot4, Prot6, Prot7, Rag1, Russi1, Sar1, Šuv89, Tu3, Turim1

Apstraktna umjetnost, pojave modernizma poslije Drugog svjetskog rata. Poslije Drugog svjetskog rata, između 1945. i 1965., apstraktna umjetnost razvijala se u širim okvirima egzistencijalizma, visokog modernizma i neoavangarde. Pokreti lirska apstrakcija, apstraktni ekspresionizam, akciono slikarstvo i enformel mogu se označiti terminom egzistencijalističko ili ekspresionističko slikarstvo. U formalnom smislu povezuje ih ekspresivna gesta, ideja slike kao traga duhovnog i psihološkog doživljaja, odsutnost prepoznatljivog mimetičkog motiva, organska likovna forma i duhovni okvir egzistencijalističke filozofije. Oni sintetiziraju iskustva ekspresionističke i geometrijske apstrakcije prije Drugog svjetskog rata s rukopisom nadrealističkog automatizma. Lirska apstrakcija je europski pokret zaokupljen direktnim gestualnim izrazom, koji apstraktnu formu transformira u zapis ili znak koji ukazuje na egzistencijalnu dramu ljudskog bića. Vodeći predstavnici su: Wols, Georges Mathieu, Hans Hartung, Pierre Soulages, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Alberto Burri, Lucio Fontana, Antoni Tàpies, kao i Edo Murtić, Ivo Gattin, Vlado Kristl, Mića Popović. Apstraktna skulptura se 40-ih i 50-ih godina razvijala kao organska, metaforična i vitalistička apstrakcija, čiji je vodeći predstavnik Henry Moore.

Slikarstvo i skulpturu visokog modernizma razvijali su umjetnici čiji je rad nastao kritikom lirske apstrakcije, apstraktnog ekspresionizma i enformela. Visoki modernizam je ostvaren u monokromnim slikama većih dimenzija. Riječ je o pravim monokromijama, slikama realiziranim u jednoj boji i tonu, ravnomjernim nanošenjem paste. Uz prave monokromije nastaju i slike s nagoviještenom ili razvijenom geometrijskom strukturom integriranom u monokromno polje slike. Vodeći predstavnici monokromnog slikarstva u europskom slikarstvu su Yves Klein, Piero Manzoni i njemačka grupa *Zero*. U američkom slikarstvu monokromije i strukturalne evolucije slikovne površine karakteristične su za umjetnike koji su djelovali između apstraktnog ekspresionizma i minimalne umjetnosti. Njihov rad označuje se terminima postslikarska apstrakcija, slikarstvo obojenog polja i slikarstvo tvrdih rubova. Određen je redukcijom iluzionističkih i ekspresionističkih oblika izražavanja na čista i autonomna likovna rješenja. Predstavnici su: Ellsworth Kelly, Morris Louis, Julius Olitski, Kenneth Noland, Frank Stella.

U skulpturi se konstituiranje visokog modernizma može pratiti kroz redukciju i pročišćavanje vitalističkih, organskih i metaforičnih formi, što znači kroz ostvarivanje strukturalnog poretka autonomne likovne forme. Značajni su radovi američkog kipara Davida Smitha, britanskih umjetnika pripadnika pokreta nova generacija, među kojima se izdvaja Anthony Caro, kao i beogradske kiparice Olge Jevrić, zagrebačkih kipara Ivana Kožarića, Branka Ružića, Vojina Bakića, Vjenceslava Richtera.

U okvirima neoavangarde 50-ih i 60-ih godina apstraktna umjetnost se razvijala u neokonstruktivizmu i konkretnoj poeziji. Za razliku od egzistencijalističke i ekspresionističke apstrakcije i apstrakcije visokog modernizma, u neoavangardi su strategije apstraktne umjetnosti proširene izvan područja slikarstva i skulpture na grafiku, ambijentalnu umjetnost, fotografiju, film, književnost, sinteze umjetnosti i tehnologije.

Minimalna i konceptualna umjetnost 60-ih i 70-ih godina se u historicističkim studijama interpretiraju kao krajnji stupnjevi evolucije apstraktne umjetnosti. Objekti i instalacije minimalne umjetnosti tumače se kao rubni ili krajnji primjeri apstraktne umjetnosti, jer skreću pažnju s pojavnosti konzistentnog objekta koji se estetski kontemplira na stvarni prostor u kojem se djelo nalazi i u koji promatrač mora zakoračiti da bi to djelo percipirao, spoznao i doživio. Odnos konceptualne i apstraktne umjetnosti je problematičan: (1) ako se konceptualna umjetnost definira kao dematerijalizacija umjetničkog objekta, interpretira se kao krajnja instanca redukcije u apstraktnoj umjetnosti, a (2) ako se definira kao istraživanje prirode koncepta umjetnosti, interpretira se kao kritika apstraktne umjetnosti, budući da vizualnom pretpostavlja konceptualnu i jezičku determiniranost umjetničkog rada. Analitičko, primarno i elementarno slikarstvo nastaju autorefleksivnim sintezama istraživačkog rada konceptualne umjetnosti i metoda apstraktnog reduktivnog slikarstva.

LITERATURA: Abs1, Artla23, Aup3, Aup4, Clark5, Dab1, Den6, Den55, Fer1, Green3, Green4, Green6, Grž5, Harr33, Hof1, Hunt6, Kusp10, Lipp8, Lipp9, Luc3, Millet4, Posle1, Prot4, Prot6, Prot7, Rag1, Rest1, Rosenb3, Ross1, Rushi1, Sand1, Šuv71, Tu1, Tu3

Apstraktna umjetnost, postmoderna. Dekonstrukcija apstraktne umjetnosti u postmodernizmu je izvedena: (1) ukazivanjem da razlike između mimetičke (figurativne, prikazivačke) i apstraktne umjetnosti nisu bitne nego formalne i stilske, zbog čega nastaje eklektičko povezivanje aspekata apstraktnih i mimetičkih stilova u jednom slikarskom, kiparskom, foto ili video djelu (transavangarda, neoekspresionizam, simulacionizam); (2) simulacijom modela apstraktne umjetnosti, na temelju koje se razotkrivaju i prikazuju skrivene metafizičke, vrijed-

nosne i značenjske osnove originalnih apstraktnih stilova (neogeo, britanska nova skulptura, modernizam nakon postmodernizma). Karakteristična su dela Franka Stelle, Gerharda Richtera, Julija Knifera, Helmuta Federlea, Juliana Opiea, Seana Scullyja, kao i Duje Jurića, grupe *Verbumprogram*, Tuga Šušnika, Ante Jerkovića, Dragomira Ugrena.

LITERATURA: Abs1, Brud1, Dab1, Den55, Den70, Den94, Den95, Den84, Den104, Den105, Geom1, Hu1, Luč1, Mand1, Postmoderne1, Brej8, Brej9, Brej16, Brej20, Schmi1, Stein7, Ug2

Apstraktni ekspresionizam. Apstraktni ekspresionizam je umjetnost (slikarstvo, skulptura, grafika) izražavanja duhovnih, psihičkih i egzistencijalnih osjećaja, vizija i predodžbi apstraktnim formama. Termin je prvi upotrijebio pionir apstraktnog slikarstva Vasilij Kandinski 20-ih godina, kada je govorio o slikarstvu unutrašnje nužnosti. Američki kritičar Robert Coates je 1945. godine terminom apstraktni ekspresionizam označio rad američkih slikara. Danas se termin u prvom redu odnosi na rad američkih apstraktnih slikara i kipara 40-ih i 50-ih godina, koji su ostvarili sintezu apstraktne i ekspresionističke umjetnosti: William Baziotes, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolf Gottlieb, Philip Guston, Hans Hofmann, Franz Kline, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still, Bradley Walker Tolmin, Helen Frankenthaler, Mark Tobey, Cy Twombly, Richard Stankiewicz, David Smith, John Chamberlain, Mark di Suvero.

Analogni terminu apstraktni ekspresionizam su: (1) akciono slikarstvo (engl. action painting) koji, prema Haroldu Rosenbergu, označuje gestualnost i značaj čina (akcije) slikanja; (2) apstraktni imažisti (engl. abstract imagists), oznaka za rad reduktivnih apstraktnih slikara koji odbacuju gestualnost i rade na obojenom monokromnom polju (Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Robert Motherwell); (3) apstraktni impresionizam (engl. abstract impressionism) prema Elaine de Kooning označava slike s jednakim tragovima poteza kista koji stvaraju optički efekt sličan impresionističkom slikarstvu, odnosno označuje slike koje se razlikuju od grubih pojedinačnih znakovnih poteza akcionog slikarstva i stvaraju optičke efekte boja; (4) sublimirana ili uzvišena apstrakcija (engl. abstract sublime, american sublime) prema Robertu Rosenblumu označava velika, herojska i snažna djela metafizički orijentiranih apstraktnih ekspresionista kao što su Jackson Pollock, Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still; (5) njujorška škola varijanta je termina apstraktni ekspresionizam.

Apstraktni ekspresionizam je nastao krajem Drugog svjetskog rata u New Yorku. Za njegov nastanak karakteristična je sinteza apstraktne umjetnosti i ekspresionizma pod utjecajem nadrealističkog automatizma. Od apstraktne umjetnosti preuzete su čiste forme koje nemaju referencu (porijeklo) u svijetu nego su produkti likovne imaginacije umjetnika. Značajni su utjecaji njemačkog slikara i pedagoga Hansa Hofmanna, koji je djelovao u New Yorku. Ekspresionizam je preuzet u obliku koji je Kandinski formulirao u ideji izraza unutrašnje nužnosti, koja se ostvaruje deformacijom i apstrahiranjem likovne forme. Nadrealizam je ponudio tehniku psihičkog automatizma, gestualnog stvaranja utemeljenog na svješću nekontroliranom djelovanju. Preko nadrealizma došao je i utjecaj meksičkih slikara folklorno-arhetipskog smjera.

U teorijskom smislu za nastanak apstraktnog ekspresionizma značajno je: (1) proučavanje i utjecaji primitivnih umjetnosti izvaneuropskih kultura, posebno američkih Indijanaca (totemi, maske, dekorativne kozmologijske šare); (2) nadrealistička poetika Andréa Bretona, Freudova psihoanaliza (nesvjesno) i Jungova teorija arhetipa (kolektivno nesvjesno, univerzalni simboli); (3) utjecaji francuske egzistencijalističke filozofije koja govori o ljudskoj individualnoj drami življenja (osamljenost, ekstaza, depresija).

Apstraktni ekspresionizam obilježava suočivanje individualnog proživljavanja ljudske drame i ambicije stvaranja velikog herojskog gestualnog znaka koji će obilježiti modernu epohu. Apstraktni ekspresionizam ima tri faze: (1) rano razdoblje znakovnog automatskog pisma tijekom 40-ih godina; (2) pionirski inovacijski period utemeljivanja nove poetike akcionizma, znakovne geste, obojenog polja i tehnike *drippinga* od sredine 40-ih do ranih 50-ih godina; (3) klasično razdoblje visokog modernizma koje označava samokritičko pročišćavanje slike do obojenog polja tijekom 50-ih i 60-ih godina.

Rano razdoblje karakteriziraju jaki utjecaji nadrealizma i zasnivanje slike kao polja pisma. Iz gustih nanosa boje izdvajaju se apstraktni znakovi (simboli ili prazni gestualni znakovi), figure (ljudske, totemske, fantastičke). U slici se otkriva prostor i scena fantastičkog događaja znakova. Primjeri takvih djela su slike A. Gorkyja *Vrt u Sočiju* (1941.), de Kooningov *Mračni zdenac* (1948.), Pollockov *Noćni plesač* (1944.).

Pionirski inovacijski period obilježen je stvaranjem novih tehnika i radikalnim pročišćavanjem polja slike. Franz Kline i Robert Motherwell snažnim su gestualnim potezima slikali velike znakove na mono-

kromnoj površini, stvarajući jasan odnos i razliku podloge (monokromije) i znaka (traga geste). Znak koji razvija apstraktni ekspresionizam nastao je modifikacijom ikoničkog (prikazivačkog) znaka. Znak se zatim transformira u arhetipski univerzalni simbol, koji je reduciran do ispražnjenog gestualnog likovnog znaka. Barnett Newman je reducirao stilizirane prikaze stabla (*Concord*, 1949.) do monokromnih površina s diskretnim vertikalnim prugama (*Onement no. 6*, 1953.). U Newmanovu radu slika postaje strukturalni poredak obojenih polja, čije granice tvore liniju ili poredak koji nastaje razdvajanjem obojenih površina diskretnim prugama.

Klasični period nastaje samokritičkom analizom postupka slikanja i slikarske forme, polja i znaka. Prema Clementu Greenbergu, u apstraktnom ekspresionizmu dolazi do radikalne redukcije kontrasta formi. Slika postaje reducirana, monokromna i plošna. Ona potvrđuje svoju likovnu plošnost i sve vrijednosti crpi iz nje. To je slikarstvo herojsko i kontemplativno, budući da nastaje: (1) na platnima velikih monumentalnih dimenzija; (2) uspostavljanjem primarnih obojenih i formalnih odnosa; (3) izražavanjem transcendentnih vrijednosti ljudskog duha. Newman govori o "uzvišenom u slikarstvu", Rothko o "transcendentnom", a Still o "otkrivenjima". Ad Reinhardt ostvaruje kolorističke monotonalne eksperimente crnim, tamnoplavim, zelenim i crvenim raster slikama. Njegov je rad blizak učenjima zena i teži uspostavljanju analogije između (1) nepredstavljačke kao-monokromne površine i (2) prazne svijesti budističke meditacije. Mark Rothko je realizirao seriju tamnih monokromnih slika za kapelu u *Institutu za religiju i ljudski razvoj* u Houstonu (1971.), ostvarivši ideal transcendentnog izraza koji odgovara osjećaju i doživljaju univerzalne religioznosti. Rothkove slike tamnim bojama ostvaruju monokromno polje u monokromnom polju. One su rezultat bavljenja unutrašnjom svjetlošću slike, tj. svjetlost nestaje u slici, a oko, koje kontemplira sliku, otkriva njene tragove. Klasični apstraktni ekspresionizam je umjetnost visokog modernizma jer je transcendentne vrijednosti ljudskog duha izrazio autonomnom evolucijom i pročišćenjem slikarskih sredstava: kroz likovni karakter plohe.

Skulptura apstraktnog ekspresionizma nastala je paralelno sa slikarstvom i karakterizira je: (1) uspostavljanje totemskog modusa kao arhetipskog kompozicijskog poretka skulpture (David Smith); (2) jaki gestualni potezi, na primjer u skulpturi od gužvanog lima (John Chamberlain); (3) kiparske konstrukcije koje se gestualno i ekspresivno protežu u prostor, tj. kiparske su metafore prostorne geste (Mark di Suvero). Skulptura apstraktnog ekspresionizma temelji se na kiparskim metaforizacijama materijala, gesti, ostvarenju vitalnosti, formiranju znaka i ostavljanju traga. Skulpture apstraktnog ekspresionizma su materijalni, prazni znakovi koji zasijecaju prostor.

LITERATURA: Asht1, Aup4, Cag8, Frasc1, Gav2, Hunt1, Hunt3, Hunt4, Johnson1, Kraus4, Oh1, Posle1, Rosenb3, Ross1, Rushi1, San1, Sand1, Sawi1, Tu1, Tu3, Wald3

Apstraktni impresionisti. Vidi: Apstraktni ekspresionizam

Apstraktni pejzaž. Apstraktni pejzaž je paradoksalni primjer lirske apstrakcije pariške škole. Karakteriziraju ga asocijativne, gestualne i slobodne forme koje vizualno podsjećaju na pejzaž, najavljuju pejzažnu atmosferu ili su izvedene redukcijom pejzažnih prizora. Termin je uveo francuski kritičar Michel Ragon 1956. godine. Prema Ragonu, mnogi slikari koje se smatra apstraktnima zaokupljeni su pejzažom. Oni nanose boju u više slojeva, čime se imitira struktura tla, kamena, kore drva; neke od njihovih slika podsjećaju na pejzaž promatran s visine, pri čemu se konkretni oblici pretvaraju u apstraktne strukture. Beverloo van Corneille slika asocijativne forme koje podsjećaju na geološke oblike inspirirane putovanjima po Sahari, Jean Messagier oker i zelene kompozicije koje podsjećaju na pješčane sprudove, a Amalove slike ukazuju na strme obale. Termin se može primijeniti na rad slikara Johna F. Koeninga, Martina Barréa, Zao Wou-Kija, Pierrea Jacoba Tal Coata, Marie-Hélène Vieire da Silve. U hrvatskom slikarstvu primjenjiv je na rad Otona Glihe i Frane Šimunovića, u slovenskom slikarstvu na rad Zorana Mušiča, a u srpskom slikarstvu na rad Stojana Ćelića ili rane radove Radomira Damnjanovića Damnjana.

LITERATURA: Rag1, Rag2, Rag3, Sli1

Apsurd. Apsurd je logički nemoguć, besmislen iskaz, diskurs, tekst ili bilo koja druga prezentacija (vizualna, zvučna, prostorna). U egzistencijalističkoj filozofiji Alberta Camusa 40-ih i 50-ih godina pojam apsurda nema logički smisao nego smisao opisa osjećaja odsutnosti smisla i povijesne situacije ljudskog otuđenja.

U logičkom i semantičkom smislu terminom apsurdna umjetnička djela mogu se nazvati crteži i grafike nizozemskog slikara M. C. Eschera i belgijskog nadrealista Renéa Magrittea. Njihovi crteži, grafike i slike se nazivaju apsurdnim jer u okvire mimetičkog slikarstva, od kojeg se očekuje prikazivanje realnosti, unose one optičke, logičke i semantičke elemente koji

vizualnu prezentaciju čine proturječnom iskustvu, racionalnom i logičkom rasuđivanju. Escher prikazuje ruku koja crta ruku koja nju crta, tijek vode suprotan gravitaciji, arhitekturu sa stupovima koji remete logiku perspektivnog prikazivanja više ili manje udaljenih predmeta. Magritteove nadrealističke kompozicije kompleksnije su u semantičkom smislu jer se apsurdnim vizualnim prikazima koriste da bi sugerirale rad fantazma. On slika cipele s nožnim prstima, portret žene čije je lice njezin torzo, itd.

U okviru egzistencijalističkog shvaćanja apsurda apsurdom se naziva stav i osjećaj nepostojanja egzistencijalnog smisla; osjećaj tjeskobe, mučnine, bezizlaznosti, stiješnjenosti, neuklopljenosti, potrošenosti, depresije, itd. Kao duhovni i psihološki problem apsurd se razrađuje u postnadrealizmu, apstraktnom ekspresionizmu i enformelu. U postnadrealizmu mimetičkim se formama narativnog slikarstva vizualnim jezikom pripovijeda o događajima i situacijama apsurdnosti života. U apstraktnom ekspresionizmu i enformelu slika je trag i dokument umjetnikovog čina kojim on izražava aikoničkim znakovima i simbolički označuje osjećaje otuđenosti, besmisla, mučnine, depresije. Slikarstvo postnadrealizma, apstraktnog ekspresionizma i enformela je introspektivno; ono se formulira kao vizualni govor o psihološkim i duhovnim stanjima. Umjetničko djelo je trag, dokument i simbol umjetnikovog doživljaja apsurdnosti egzistencije.

Kao psihološki i sociološki problem otuđenja karakterističan za kasni modernizam i postmoderno društvo, apsurd je prisutan u neodadi, pop artu, body artu i neokonceptualizmu, u kojima su njegove manifestacije bihevioralne, a ne introspektivne, budući da ne govore o psihološkim i duhovnim stanjima nego pokazuju ponašanje umjetnika i njegove odnose prema predmetnom svijetu i kulturi. Neodada i pop art razvijaju ready-made i primjenjuju ga na kontekstualiziranje i prikazivanje potrošačkog svijeta u kojem su umjetnik i ljudski subjekt otuđeni potrošači mehaniziranog i birokratiziranog društva. Prema takvom društvu neodada pokazuje kritički stav, razarajući institucionalne okvire upotrebe i potrošnje predmeta, dok pop art neutralno i dokumentarno prikazuje svijet predmeta i potrošnju roba u svoj njihovoj otuđenosti. Body art se može smatrati realizacijom egzistencijalističke filozofije apsurda, jer se u njemu umjetnik pojavljuje kao subjekt i objekt umjetničkog čina i time sebe izlaže direktnom, medijski neposrednom, sučeljavanju s nanošenjem boli, depresijom, samoubojstvom i granicama egzistencijalne artikulacije društvenog subjekta. U neokonceptualizmu, kao postmodernističkom pokretu, pitanja apsurda, smisla, besmisla, mučnine i otuđenosti postavljena su jezikom medija masovne kulture (reklame, video, televizija, glazba, časopisna karikatura, urbani ambijenti) ne da bi se prikazao direktni i realni osjećaj apsurdnosti života, kao što je to bilo u apstraktnom ekspresionizmu, enformelu, neodadi ili pop artu, nego da bi se pokazalo kako osjećaj apsurda funkcionira kao znakovna struktura, tekst ili vizualni prikaz u različitim modelima prikazivanja postmodernog društva. Neokonceptualizam pokazuje da apsurd nije u životu nego u oblicima prikazivanja kojima društvo stvara sliku o sebi i koju prihvaća kao vlastitu realnost.

LITERATURA: Ga2, Hofs1, Inn1, Io1, Io2, Camus1, Šuv47

A.R. grupa. Grupa A.R. (revolucionarni umjetnici) vezana je za rascjep pro-konstruktivističke grupe slikara i arhitekata *Praesens* koja je djelovala u Varšavi i Poznanju između 1926. i 1939. Iz grupe *Praesens* su istupili Władysław Strzemiński, Katarzyne Kobro i Henryk Stazewski i osnovali novu grupu kojoj su se pridružili pjesnici Julian Przybos i Jan Brzekowski. Program grupe je objavljen u tekstu "Izvještaj grupe *A.R. br. 1*" tiskan u obliku letka 1930. Objavljeni su principi organske povezanosti, sažetosti i logičnog oblikovanja u svim umjetnostima. Strzemiński se zalagao ne samo za radikalizaciju umjetničkog eksperimenta nego i za politički angažman i odgovornost modernog umjetnika. Razvijao je pedagošku teoriju koja se zasnivala na teoriji prostora i kontekstualnih društvenih aspekata rada na prostoru. Władysław Strzemiński i Katarzyne Kobro su objavili knjigu *Kompozicija prostora. Proučavanje vremensko-prostornog ritma*. Članovi grupe A.R. su se bavili teorijom i praksom tipografije i tipografskih istraživanja, kao i stvaranjem zbirke internacionalne moderne umjetnosti. Władysław Strzemiński i Jan Brzekowski, koji je živio u Parizu, realizirali su projekt osnivanja međunarodnog muzeja moderne umjetnosti. Strzemiński je muzej vidio kao permanentnu pedagošku i emancipacijsku instituciju kojom se uspostavlja i razvija ne samo umjetnost nego i 'umjetnička kultura'. Muzej je zasnovan na poklonima, a osnovan je između 1930. i 1932. u gradu Łódžu koji je tada imao socijalističku upravu. Izložba djela za novi muzej je otvorena u Gradskoj kući u Łódžu u ožujku 1932. Kolekciju je činilo 75 djela umjetnika kao što su Max Ernst, Jean Arp, Willi Baumeister, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Enrico Prampolini, Kurt Schwitters, Michel Seuphor, Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo, Alexander Calder, Albert Gleizes, Pablo Picasso, kao i većina poljskih avangardista, među kojima je bio i Sta-

nisław Ignacy Witkiewicz. Grupa A.R. je priredila i međunarodnu izložbu tipografije 1931. U okviru izdavačke djelatnosti objavljena je serija teorijskih knjiga i knjiga eksperimentalne poezije. Grupa je prestala djelovati 1936. kada je objavljen posljednji tom A.R. izdanja.

LITERATURA: Bann1, Benso1, Benso2, Bois3, Konstp1, Strz1

Arbitrarno. Arbitraran (proizvoljan) je, prema Ferdinandu de Saussureu, odnos između elemenata (pojma i akustičke slike) lingvističkog znaka. U semiološkom smislu, na primjer, prema Rolandu Barthesu ili Jacquesu Lacanu, arbitraran je odnos elemenata (označenog i označitelja) bilo kojeg znaka (lingvističkog, modnog, bihevioralnog, slikarskog, muzičkog, alkemijskog, ideološkog). Pri tome arbitrarnost ne označava samo slučajni spoj označitelja i označenog nego, najčešće, motivirani spoj. Motiviranost se može objasniti na različite načine kao vizualna (simbol pravde je vaga, a ne automobil), zvučna (kod onomatopeje postoji akustička veza između zvuka i vrijednosti koju označeno iskazuje), kao psihološka, povijesna i kontekstualna (određenim kontekstima je svojstvena upotreba određenih fenomena specifičnih značenja, na primjer, bijela odjeća je znak žalosti u Indiji, a crna u Europi).

Umjetnička djela predmodernizma, modernizma i postmodernizma razlikuju se u definiranju arbitrarnosti: (1) tradicionalna mimetička djela (slikarstva, romana, drame, filma) su eksplicitno motivirana "ideološkom naddeterminiranošću ikoničkog horizonta prikazivanja" (sličnost, iluzionizam), odnosno pravilima, navikama ili paradigmatskim primjerima sličnosti i razlike djela i zbilje, (2) modernistička, posebno djela radikalnog nemimetičkog stvaranja, motivirana su na drugostupanjskom (ili metanivou), na primjer, Yve-Alain Bois u raspravi apstraktnog modernističkog slikarstva pokazuje da ono nije arbitrarno u smislu potpune proizvoljnosti nego je u pitanju motivirana arbitrarnost koju karakteriziraju esencijalizam (težnja prema primarnom i autonomnom svojstvu umjetničkog djela) i historicizam (orijentirani razvoj autokritičkog istraživanja osnovne discipline i razvoja apstrakcije), i (3) u postmodernizmu se zamisao arbitrarnosti dovodi do "poetičkog principa" koji pokazuje da je svaki lingvistički ili semiološki sistem relativna, nestabilna, fragmentarna i promjenama otvorena kulturološka tvorevina. U postmodernizmu se ideja arbitrarnosti razvija do principa ili formule razlike, drugim riječima, jedan tekstualni, slikovni ili bihevioralni element ne postoji po sebi ili po nekim ontološkim aspektima, nego time što je različit od drugih elemenata i svoja trenutna svojstva dobiva na osnovi relativnog i trenutnog odnosa s drugim elementima. Na primjer, kada jezički pjesnik Charles Bernstein ispisuje niz stihova:

Da li je Papa Poljak? Da li je 3+5 jednako 5+3?
Da li je Lincoln sahranjen u Velikoj planini? Da li
je Južni Bronx WASP* enklava? Da li će ovo
gorjeti na 451°F? Da li je Napoleon predsjednik
Bahama? Da li je komunizam završen? ...

proizvoljni odnos izrečenih pitanja nije izraz njegove subjektivnosti, igre slučaja, nadrealnog, irealnog ili želje za postizanjem neočekivanog, ludičkog i estetskog efekta spajanjem nespojivog, nego prikazivanje kulturološke arbitrarnosti postmodernog multikulturalnog društva u kojem se suočavaju međusobno različiti i neuvjetovani, dakle arbitrarni konteksti. Arbitrarnost je karakteristika proizvodnje i funkcioniranja smisla, a ne izraz skrivenog i tajanstvenog smisla (kao kod simbolista ili nadrealista).

Pojam arbitrarnosti u postmodernoj teoriji je predmet semioloških rasprava (kasni Barthesovi tekstovi) preko rasprava političkog i pravnog sistema (Ernesto Laclau, Claude Lefort, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Jelica Šumič-Riha) do analize tehno sistema (Jean Baudrillard, Paul Virilio, Donna Haraway).

U semiološkom smislu arbitrarnost je osnova iz koje se izvodi postmoderna retorička i ritualna produktivnost. Drugim riječima, književni tekst, umjetnička slika ili modni predmeti nisu određeni svojom referentnom funkcijom ili morfološkim ontološkim aspektima (broja slogova, odnosa podloge i onoga što slika prikazuje, dužinom suknje) nego produktivnošću izgleda (figurama poze), smisla, značenja i vrijednosti. U političkom smislu razvijeno demokratsko društvo je društvo u kojem su moć, zakoni i znanje radikalno arbitrarni, ali motivirani. Demokratsko društvo je scena nekontroliranih i arbitrarnih situacija i događaja. Drugim riječima, demokratsko društvo ne zasniva se na nužnosti volje vođe, povijesne zakonitosti ili biološke povezanosti nego na osnovi dogovora, ugovora i pravila koja se izvodi iz dogovora i ugovora. Pravila su arbitrarne i motivirane "propozicije" koje dogovaraju pripadnici različitih interesnih konteksta (nacionalnih, etičkih, klasnih, ideoloških, religioznih, spolnih, ekonomskih). Prema Lefortu demokraciju karakterizira radikalni nedostatak, "prazno mjesto moći". Društvena, politička ili ekonomska moć je lokalna, decentralizirana, heterogena, višeznačna i privremena. U postmodernom demokratskom društvu postoji više sinkronih političkih modela. U kolektivnoj i individualnoj svijesti pojmovi kao što su pravda, istina, pravo na nešto i moć upravljanja shvaćaju se kao arbitrarne i relativne kategorije o kojima se odlu-

*WASP BijelacAngloSaksonacProtestant

čuje, a ne kao univerzalne i nepromjenljive ontološki utemeljene istine. Laclau temeljnim problemom aktualne političke teorije smatra uspostavljanje odnosa prema univerzalnoj kritici esencijalizma, fundamentalizma, hegemonizma i totalitarizma.
U tehno-sistemima komunikacije, prikazivanja i artikulacije životne sredine arbitrarnost se realizira trojako: (1) arbitrarnost znači pokoravanje pravilu (upravljanja, regulacije, kodiranja, prikazivanja), a ne zakonu (naglašava se kulturološka artificijelnost svakog tehnosistema, tj. različiti softveri se realiziraju prema različitim pravilima, a ne različitim prirodnim zakonima), (2) arbitrarnost znači simulacijsku obradu podataka, a ne obradu podataka zasnovanu na analognom modelu, odnosno obrada podataka zasnovana na modelu je izvedena iz odnosa reference (originala) i lingvističkog ili slikovnog prikaza reference (kopije, reprezentacije), a obrada podataka zasnovana simulacijom ne poštuje referencijalne odnose nego tehničke (sintaktičke) mogućnosti produktivnog kombiniranja označenog i označitelja bez poštovanja ontoloških odnosa, i (3) arbitrarnost znači metafizički koncept po kojem ljudska egzistencija nije određena božanskim zakonima ili zakonima prirode nego kompleksnošću informacijskih mreža koje subjekt prezentira (prikazuje, zastupa) za druge informacijske mreže.

LITERATURA: Andel, Baud7, Baud9, Baud10, Baud11, Baud12, Baud14, Berns2, Berns3, Berns4, Berns5, Bois2, Boš1, Coy1, Heg1, Holtz1, Lyo14, Mano1, Markov1, Sos1, Šumi1, Šumi2

Arheologija znanja. Arheologija je znanstvena disciplina otkrivanja, istraživanja i tumačenja materijalnih ostataka prošlosti. Sigmund Freud je upotrijebio pojam arheologija kao metaforični prikaz potisnutih ili skrivenih slojeva svjesnog/nesvjesnog. Freud je upotrijebio zamisao grada i arheološkog predočavanja grada, na primjer Rima, da bi prikazao slojevite odnose svjesnog i nesvjesnog.
Michel Foucault je uveo pojam arheologije znanja da bi metaforično imenovao metodu filozofskog i teorijskog istraživanja strukturiranja znanja u specifično lociranim i ograničenim povijesnim razdobljima. Time je napravljen obrat od opće homogenizirajuće povijesti ideja u povijest diskontinuiranog slojevitog strukturiranja mišljenja i spoznaja. Foucaultova arheologija znanja je vođena analitičkom težnjom rekonstruiranja uvjeta mogućnosti ljudskih predodžbi, spoznaja i jezičkih tvorevina u pojedinim povijesnim razdobljima (slojevima epistema). Arheologija, zato, ne nastoji odrediti misli, predodžbe, slike, teme i opsesije koje se kriju ili pokazuju u diskursima nego same diskurse, tj. diskurse kao prakse podložne pravilima. Arheologija ne teži uočavanju i interpretiranju neprekidnih prolaza koji povezuju diskurse, naprotiv, njezin problem je određivanje diskursa u njihovoj specifičnosti, pokazivanje po čemu je igra koja primjenjuje pravila nesvodljiva na bilo koju drugu, praćenje duž njihovih vanjskih rubova i bolje omeđivanje. Arheologija se ne ravna prema suverenom liku djela, ona ne traži zagonetnu točku u kojoj individualno i društveno prelaze jedno u drugo. Arheologija određuje tipove i pravila diskurzivnih praksi svojstvenih pojedinačnim djelima. Zato, arheologija nije povratak samoj tajni porijekla predmeta, nego sistemski opis jednog diskursa-predmeta. Za Foucaulta područja istraživanja su iznutra homogena, a između sebe su heterogena. Drugim riječima, arheologija ne uspostavlja kontinuitet između različitih područja (renesanse, klasičnog ili modernog doba) nego ih promatra kao zatvorene diskurzivne svjetove. U tom okviru istraživanja nastala su Foucaultova djela *Povijest ludila u doba klasicizma* (*Historie de la Foile – A l' Age Classique*, 1961.) ili *Riječi i stvari* (*Les Mots et Les Choses – Une Archéologie des Sciences Humaines*, 1966.).
Autokritiku postupka arheologije znanja izveo je Michel Foucault oko 1975., preuzimajući zamisao genealogije iz Nietzscheove filozofije (*Genealogija morala*). Foucault je razvio tehnike premještanja i razgradnje opažanja, osjećaja i pojmova u nevidljive sklopove diskontinuiranih nizova, tragova i odnosa u trenutku kada je počeo istraživati mehanizme moći. Moć za njega nije neutralno područje istraživanja nego interventno i interaktivno područje koje djeluje na poziciju istraživača-arheologa. Cilj genealogije je rekonstrukcija aktualne pozicije arheologa i njegovih procedura, imenovanja, klasifikacija, tumačenja. Foucaultova analiza je usmjerena na kritiku i razgradnju stajališta konstituiranog u zapadnom humanizmu od prosvjetiteljstva do danas. Na primjer, foucaultovska rasprava primijenjena na koncept istine. Istinu predočava kao skup reguliranih procedura za proizvodnju, zakon, raspodjelu, stavljanje u opticaj i funkcioniranje izričaja. Istina je kružno vezana za sisteme moći koji ju proizvode i podržavaju i za učinke moći koje ona inducira i koji nju reproduciraju. Režim istine nije jednostavno ideološki ili nadstrukturalan, on je uvjet stvaranja i razvoja društvenih formacija (kapitalizma, realnog socijalizma). Zato temeljno političko pitanje nije ono o iluzijama ili ideologiji kao iskrivljenoj realnosti nego o samoj istini i njenim strukturama u društvenom području moći.

LITERATURA: Ars3, Carro1, Ferry2, Fou1, Fou2, Fou4, Fou5, Fou6, Fou7, Fou8, Fou9, Fou11, Fou12, Fou13, Fou15, Fou18, Miš2

Arheološka umjetnost. Vidi: Antropološka umjetnost, Horizontalna plastika, prethistorija

Arhetip. Arhetip je prauzorak i temeljna predodžba, motiv, slika, ikonografsko rješenje i simbol. Arhetip može biti vizualni, govorni, pisani ili zvučni simbolički izraz. Ideja arhetipa uvedena je u umjetnost iz dva šira povijesna i kulturološka okvira: (1) iz psihoanalitičke teorije kolektivno nesvjesnog Carla Gustava Junga i (2) iz antropoloških, arheoloških, povijesno-umjetničkih i semioloških istraživanja simboličkih sistema izražavanja u starim civilizacijama Europe, Azije, Afrike i Novog svijeta. Na ideju arhetipa pozivaju se umjetnici i teoretičari umjetnosti koji umjetnost tumače kao sistem simboličkog izražavanja univerzalnih prirodnih, religioznih, civilizacijskih i individualno-psiholoških značenja, vrijednosti i moći.
U modernizmu i postmodernizmu razlikuju se četiri sistema arhetipskog izražavanja: (1) izražavanje arhetipa u mimetičkom narativnom slikarstvu ekspresionizma (Franz Marc, Emil Nolde), nadrealizma (Max Ernst, André Masson, Salvador Dali, Vane Bor) i postmodernizma (transavangarda, neoekspresionizam: Francesco Clemente, Sandro Chia, Anselm Kiefer), gdje se arhetip otkriva u vizualnoj i likovnoj priči i poruci koju slika nosi, (2) izražavanje arhetipa u apstraktnom slikarstvu, od rane apstrakcije Vasilija Kandinskog preko automatizma nadrealista do američkog apstraktnog ekspresionizma Jacksona Pollocka, Franza Klinea, Barnetta Newmana i Marka Rothka, gdje se arhetip definira kao vizualni aikonički geometrijski ili gestualni znak, (3) izražavanje arhetipa u kiparskim radovima u rasponu od skulptura Constantinea Brancusija *Početak svijeta* (1924.) ili *Beskonačni stup* (1930.) do ambijentalnih radova land arta i horizontalne plastike 60-ih i 70-tih godina (Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Long, Hamish Fulton) i (4) direktno izražavanje arhetipske ritualne simbolike u body artu (Terry Fox), performansu (Joseph Beuys, Marina Abramović), ambijentalnoj umjetnosti (Joseph Beuys, Walter De Maria, Agnes Denes, Marko Pogačnik, Zoran Belić W.) i feminističkoj umjetnosti (Judy Chicago, Nancy Spero, Louise Bourgeois).
U mističkom konceptualizmu i metaspiritualnoj umjetnosti arhetip je tretiran kao znak koji treba istražiti i teorijski obraditi u semiotičkom, psihološkom i socijalnom smislu. Značajan je teorijski rad nazvan *Diplomski rad* Davida Neza, člana grupe *OHO*, u kojem je istraživao temeljne geometrijske centrične strukture linija i njihovu vezu s arhetipom. Mirko Radojičić, pripadnik novosadske grupe *Kôd*, istraživao je arhetipske strukture u prirodi, na primjer u seriji fotografija *Struktura rasta - krug I-X* (1975.) prikazao je razvoj cvijeta, pri čemu se stvara oblik kruga. Prema Radojičiću, arhetip se pojavljuje u umjetničkim djelima jer ljudi djelom žele izraziti određenu situaciju, sliku, ideju. Arhetip se u djelu može pojaviti i upotrijebiti nesvjesno ili svjesno i imati funkciju simbola ili znaka. Upotreba arhetipa kao simbola, naglašava Radojičić, karakteristična je za tradicionalnu umjetnost. U suvremenoj umjetnosti prevladava upotreba arhetipa kao znaka. Vizualne umjetnike zanima svojstvo arhetipa stvaranja takvih prikaza motiva koji se mogu razlikovati u detaljima, a da pritom ne izgube osnovni oblik. U beogradskoj konceptualističkoj *Grupi 143* arhetip je analiziran kao formalno konstruiran vizualni znak koji autorefleksivno pokazuje genezu strukture i značenja vizualnog oblika. Njemački ambijentalni umjetnik Wolfgang Laib radio je instalacije s prirodnim organskim materijalima (mlijeko, peludni prah) uspostavljajući kružni tijek simbolizacije od bezoblične izložene prirodne materije do mističkog simbola ritualnog prostora. Anish Kapoor je realizirao skulpture i instalacije koje rekonstruiraju i reinterpretiraju tantričke i budističke skulpturalne i arhitektonske modele, stvarajući kompleksna simbolička prostorna djela. O njegovim skulpturama se u kritici piše kao o posudama skrivenog simboličkog smisla.

LITERATURA: Abs1, Abr3, Abr4, Beli9, Beli8, Bole1, Jun1, Jun2, jun3, Jun4, Jun5, Kusp10, Lipp15, Pej2, Pej3, Reg1, Rin1, Rin4, Rushi1, Šuv11, Šuv38, Tu3

Arhi-pismo. Arhi-pismo je hipotetička teorijska konstrukcija Jacquesa Derridae pomoću koje se raspravlja izvorni odnos govora i pisma: (1) počevši s prvim velikim tekstom zapadne metafizike govor je bio privilegiran kao suštinski jezik, (2) fonetsko pismo se većinom tumačilo kao reprezentacija govora, (3) zapadni fonocentrizam se zasnivao na hijerarhiji koja je glas razumijevala kao nematerijalan, povezan sa sviješću (logosom, istinom), a pismo kao tragično ali potrebno krivotvorenje inteligibilnog u osjetilno, tj. preobrazbu ideje u tijelo i materiju, (4) ova hijerarhija, koju Derrida naziva logocentrizmom, osnova je zapadne metafizike i osnova izgradnje svih karakterističnih opozicija (označitelj-označeno, izraz-sadržaj, tijelo-duh), (5) fonetsko pismo je, međutim, prema filozofiji dekonstrukcije mit (pismo nikada nije bilo jednostavni prijepis govora), (6) govorom, daleko od bilo koje čiste samoprisutnosti, upravlja sistem razlika koje čine jezik, (7) zato postoje različiti modusi koji prethode podjeli govora i pisma, (8) razluka (différance) konstituira svaki znak (uključujući i vokalni) kao trag, i (9) arhi-pismo je "ono" što prethodi

hijerarhijskoj izgradnji odnosa govora i pisma, drugim riječima, bivajući produktivna razlika ono formira njihov zajednički korijen iz kojeg nastaju sve kasnije metafizičke opozicije (prije svega opozicija znaka i značenja). Teoretičar umjetnosti Yve-Alain Bois analogno pojmu "arhi-pisma" uspostavlja pojam "arhi-crteža" kao zajedničkog izvora opozicije crteža i boje. Bois metafizičke opozicije modernističkog slikarstva razrješava prvobitnom razlikom (arhi-crtežom) koja prethodi razlikovanju crteža i slike i proizvodi njihove moguće povijesne divergencije.

LITERATURA: Bois2, Bois3, Derr1

Arhitektura. Arhitektura se u antičkoj i renesansnoj tradiciji definira kao umjetnost građenja (ars aedificandi), odnosno, umjetnost prisvajanja i proizvođenja ili reguliranja i oblikovanja ljudskog prostora u cjelini i življenja na tom području. Arhitektura je danas primijenjena znanost zasnovana na sintezama ili interdisciplinarnim odnosima tehničkih znanosti, primijenjenih umjetnosti, industrijskog dizajna i "visoke umjetnosti". Arhitektura je u užem smislu praksa suodnosa umjetnosti i tehnike materijalnog planiranja, projektiranja, građenja i artikuliranja javnog i privatnog životnog prostora, tj. univerzalnog i partikularnog svakodnevnog konteksta ili svijeta. Arhitektura kao društvena praksa umjetnosti u europskoj tradiciji ima funkcije uspostavljanja, građenja ili izvođenja autonomnog, tj. djelomično ili naizgled autonomnog, odnosno, prividno neutilitarnog i dominantno estetski centriranog objekta ili odnosa objekata (staništa, prostora, građevine, kompleksa građevina, grada, regije). Najčešće se o arhitekturi govori kao o projektiranju objekata svakodnevnog života ili kao o urbanističkom planiranju i artikuliranju mikro- i makro-životnog prostora.

Arhitektura kao društvena umjetnička i tehnička praksa je diskurzivna, ideološka i politička povijesno i geografski određena praksa. Zasnovana je na razvoju, sintezama ili suočavanjima manualnog, zanatskog, industrijskog, dizajnerskog i medijskog reguliranja i dereguliranja životne realnosti.

Arhitektura kao diskurzivna praksa je govor ili manifestacija posebnih društvenih institucija artikulacije, proizvodnje, kontrole i potrošnje životnog prostora, odnosno, života u artikuliranom, ograničenom i izvedenom prostoru. Arhitektonski rad ili efekti arhitektonskog rada su izvedeni u okviru društvenih institucija koje uspostavljaju, pokazuju i kontroliraju karakteristična povijesna i geografska društvena oblikovanja životnih formi, znanja, identiteta, značenja i vrijednosti u realizaciji i potrošnji životnog prostora i vremena. Arhitektura kao institucija, disciplina, praksa ili objekt, je diskurs zato što konstruira vizualno-prostorne i egzistencijalne individualne i kolektivne interpelacije i identifikacije povijesnog i geografskog društva, odnosno, društvenog subjekta.

Arhitektura je ideološka praksa, jer su arhitektonska proizvodnja i potrošnja materijalni instrumentalni i funkcionalni čimbenici društvene i kulturalne, odnosno, političke i državno-pravne realnosti svakodnevnice svakog povijesnog i geografskog društva. Arhitektura nije mimezis društvene realnosti nego bazični instrument konstituiranja i izvođenja društvene realnosti u njenoj konkretnosti i univerzalnosti. Na primjer, socrealistička arhitektura nije mimezis realnog, postojećeg i prisutnog prostora u revolucionarnim realsocijalističkim društvima nego način na koji realsocijalistička društva kroz svoje institucije pretpostavljaju, izvode i javno ili privatno nastanjuju potencijalni ili idealni arhitektonski artikulirani prostor kroz koji se interpretira i identificira realsocijalistički identitet vladajuće radničke klase i njene predvodnice, tj. komunističke partije. Ili, na primjer, urbanistički koncept gradića u prirodnom okruženju ili megalopolisa kao složenog tehnološkog sistema naspram prirode nije samo izraz koncepata o životu u prirodi ili naspram prirode nego je način ideološke kontrole i regulacije oblika ljudske egzistencije u specifičnom svijetu koji je realnost svakodnevne individualne i kolektivne, javne i privatne, egzistencije.

Arhitektura je politička društvena praksa jer je zasnovana na praktičnom institucionalnom izvođenju ideologije stvarne ili idealne svakodnevnice određenog društva kroz konkretne procedure i izvođenja estetskog poretka, utilitarnog smisla, materijalne ekonomije, instrumentalne tehnike, organizacijske racionalnosti, upravne birokratske kontrole i, svakako, strukturiranja moći u povijesnom i geografskom društvu. Politički karakter arhitekture nije određen samo odnosom arhitekture i makro-društvene moći, na primjer, odnosom feudalne proizvodnje i koncipiranjem mjesta lociranja gotičke katedrale ili karakterom kasnokapitalističke postindustrijske proizvodnje i urbanističkog koncipiranja megalopolisa. Politički karakter arhitekture je određen i političkim interpretiranjem i determiniranjem naizgled autonomnih neutilitarnih arhitektonskih rješenja kao označiteljskih anticipacija društvenog (geografskog, rasnog, rodnog, etničkog, klasnog, svakodnevnog) identiteta.

LITERATURA: Agr1, Benja2, Benja5, Brun1, Cac1, Def1, Dod1, Erj7, Erj11, Fram1, Fram2, Gau1, Ghir1, Göss1, Grosz1, Hay1,

Holli2, Jenc1, Jenc2, Jenc3, Klo1, Klo2, Koo1, Koo2, Koo3, Lams1, Lea1, Men10, Meš13, Nes1, Pae5, Pens1, Per1, Per2, Per3, Pev1, Rot13, Schwarz1, Taf1, Venturi1, Virt1, Wint1, Wölf1, Wölf2

Arhitektura modernizma. Arhitektura modernizma nastaje tehnološkom, estetičkom i umjetničkom evolucijom moderne arhitekture kroz kasno XVIII. i XIX. stoljeće. Modernu arhitekturu karakterizira uspostavljanje autonomnih estetsko-tehnoloških rješenja svjetovnog i urbanog životnog prostora u epohi nacionalno-buržoaskog industrijskog društva. Arhitektura modernizma tijekom prve polovine XX. stoljeća nastaje kao revolucionarni iskorak iz evolutivnog modernog razvoja prema novom ili inovativnom modernizmu zasnovanom na teorijama i praksama ubrzanog industrijskog razvoja, dominaciji uloge industrijskog dizajna i projektivno-utopijskim zamislima umjetničkih avangardi i njihovih utjecaja ili integracija na arhitekturu. Drugim riječima, arhitektura modernizma je nastala kao ekspanzijski proces restrukturiranja političke moći na mikro i makro razini, ali i kao određeni model kolektivnog identiteta koji je kodiran kapitalističkom i internacionalno orijentiranom društvenom praksom. U najužem smislu arhitektura modernizma nastaje kao zahtjev za sintezom modernog života kroz integrativne medije arhitekture. Walter Gropius je proklamirao koncept arhitekture kao oruđa integracije ili sinteze različitih umjetnosti u novo jedinstvo (1919.) i time reaktualizirao wagnerovsku zamisao Gesamtkunstwerka kroz arhitekturu. Le Corbusier je proklamirao utopijsku viziju budućeg svijeta do kojeg treba doći kroz arhitekturu kao događaj. Na primjer, on je ukazivao na ulogu nebodera kao objekta kroz koji se sintetiziraju arhitektura i urbanizam u stvaranju dinamičnog događaja svakodnevnog modernog života (1937.). Različito od Gropiusovog i Le Corbusierovog apolitičnog tehnicizma, drugi direktor *Bauhausa* Hannes Meyer je proklamirao funkcionalizam zasnovan na formuli: umjetnost i arhitektura su funkcije ekonomije, izgradnja je tehnički, a ne estetski ili umjetnički problem. Budući da je arhitektura ekonomski i tehnički problem ona je, zapravo, politički problem i dio političke revolucionarne prakse promjene aktualnosti. Ludwig Mies van der Rohe, treći direktor *Bauhausa*, je u kontekstu u kojem su na internacionalnom planu djelovali Gropius, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Erich Mendelsohn, Hans i Wassili Luckhardt, anticipirao zamisli internacionalnog stila u duhu bauhausovskog redukcionizma (slogan *less is more*) kao univerzalnog modernističkog principa. Koncept internacionalnog stila je promoviran na izložbi modernističke arhitekture u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku 1931. Radikalni koncept modernističke arhitekture i internacionalnog stila je nakon Drugog svjetskog rata, prije svega u SAD i SSSR-u, postao dominantni koncept razvijene industrijske kapitalističke i realsocijalističke proizvodnja geometrijski kompaktnih i modularnih sistema masovne gradnje (Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, Charles Eames, Pierre Koening, Richard Neutra, Skidmore, Owings i Merrill, Philip Johnson, Kenzo Tange).

Po Charlesu Jencksu, modernističku arhitekturu između 1920. i 1970. godine određuje šest velikih smjerova ili tradicija:

(1) idealistička tradicija zasnovana na društvenom idealizmu, odnosno, humanističkom liberalizmu i utopizmu, povjerenju u tehnološki napredak i racionalnu sintezu života, umjetnosti i arhitekture (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Theo van Doesburg, Gerrit Rietveld, Aldo van Eyck, Louis Kahn, James Stirling);

(2) samosvjesna tradicija dovodi idealizam modernizma do preispitivanja univerzalnih oblikovnih principa iz povijesti arhitekture i umjetnosti u novim medijima i tehnologijama (neoklasicistička arhitektura 20-ih i 30-ih, arhitektura *new deala* 30-ih, fašistička arhitektura 20-ih i 30-ih, nacistička arhitektura 30-ih i 40-ih godina);

(3) intuitivna ili ekspresionistička tradicija zasnovana na subjektivnom izrazu i osobnim nekanonskim oblikovnim konceptima (Bruno Taut, Otto Frei, Felix Candela, Hans Scharoun, Jorn Utzon);

(4) logička tradicija izvedena na preciznim formalnim konceptima sistemskog ili modularnog, odnosno, strukturalistički orijentiranog projektiranja (kasni Le Corbusier, Buckminster Fuller, Pier Luigi Nervi, Kishko Kurokawa, Kenzo Tange);

(5) nesamosvijesna tradicija zasnovana na revitalizaciji funkcionalističke arhitekture XIX. stoljeća, industrijskog dizajna i kontroliranog racionalnog projektiranja i građenja (američka i sovjetska arhitektura 50-ih i 60-ih godina: Matthew Johnson Marshall);

(6) aktivistička tradicija zasnovana na eksperimentalnim pro- ili post-avangardističkim principima oblikovanja javnog i privatnog prostora (Vladimir Tatljin, Aleksandar, Leonid i Viktor Vesnin, Georgij Kroutikov, Jakov Černikov, Konstantin Meljnikov, Mozes Ginzburg, J. P. Jungman), odnosno, takozvana siromašna arhitektura kao oblik arhitektonske gerile i divlje gradnje u odnosu na arhitekturu bogatog multikapitalističkog društva Zapada (Tentt City u Bostonu, komuna Hog Farm Drop City u Arizoni, divlja naselja na periferiji Lime).

Arhitekturu modernizma karakteriziraju ove velike meta-priče utopijskog, političkog, tehnološkog i egzistencijalnog emancipiranja na način univerzalizirajuće internacionalne svakodnevnice. Jancks konstatira zajedničke postavke navedenih šest tradicija: "Na primjer, ideja o umjetničkoj slobodi i autonomiji je prisutna u samosvjesnoj, idealističkoj i intuitivnoj tradiciji, dok je ideja o društvenoj jednakosti zajednička aktivističkoj, nesamosvjesnoj, logičkoj i idealističkoj tradiciji. Sloboda i jednakost – dualizam koji je na ideološkom planu nepostojan, a u praksi teško ostvariv, ali koji sam sebe učvršćuje, kad se jednom realizira, budući da politička sloboda čuva socijalizam, a jednakost dopušta da se razvije puna demokracija". Jancksov pregled je dominantno centričan u zapadnoeuropskom i angloameričkom smislu. Naspram ovih teza o novoj emancipirajućoj arhitekturi moguće je izdvojiti niz atipičnih, ali ipak konstitutivno modernističkih transgeografskih i transkulturalnih pozicija:

(a) retro-pozicija povezana s obnovama povijesnih tradicija u europskim buržoaskim društvima (različiti nacionalni i internacionalni neoklasicizmi: Erich Mendelsohn, Fritz Höger, Michel de Klerk, Jože Plečnik), zatim,

(b) potencijalne velike koncepcije herojske, sublimne, imperijalne i integrativne arhitekture u totalitarnim režimima 30-ih godina - boljševička arhitektura (Jakov Černikov, Mozes Ginzburg, braća Vesnin), fašistička arhitektura (Adalberto Libera, Enrico Del Debbio, Luigi Moretti, Marcello Piacentini), nacistička arhitektura (Adolf Hitler, Albert Speer, Heinrich Tessenow),

(c) modernističke konstitucije i evolucije sovjetske arhitekture od 30-ih do ranih 70-ih godina, s posebnim utjecajima na razvoje arhitekture u državama Istočnog ili realsocijalističkog bloka (poljska, češka, mađarska, istočnonjemačka, jugoslavenska, rumunjska, bugarska, kubanska, vijetnamska, iračka) arhitektura,

(d) regionalne zapadne pozicije obilježene odstupanjima od internacionalnih stilova u ime lokalnih i partikularnih geografskih, rasnih i etničkih identifikacija (Aldo van Eyck, James Stirling i Hermann Hertzberger) ili kritički regionalizam, pojam Kennetha Framptona iz 70-ih, kao kritika internacionalnog univerzalizirajuaeg modernizma u ime identifikacije lokalnog (odnosi se na djela Marija Botte, Tadaoa Andoa i Jorna Utzona),

(e) izvan europske i izvan američke arhitekture, na primjer; modernistička akademska arhitektura u kolonijalnim/postkolonijalnim (Indija, Tanzanija) ili visokorazvijenim državama Trećeg svijeta (Japan, Singapur, Australija, Novi Zeland), i kolonijalna arhitektura koju su radili zapadnjaci po zemljama Afrike, Azije, Oceanije, Dalekog Istoka, Latinske Amerike.

LITERATURA: Agr1, Bauh1, Bay1, Benja2, Benja5, Benso1, Brun1, Cac1, Coo1, Cour1, Def1, Den41, Dod1, Ellio1, Enci1, Eps1, Fram2, Fried1, Gau1, Ghir1, Göss1, Great1, Grop1, Hay1, Holli2, Jaf2, Jenc1, Jenc2, Jenc3, Johnso1, Klo1, Klo2, Koo1, Koo2, Koo3, Kreč2, Lams1, Lea1, Men10, Meš13, Nes1, Pae5, Pens1, Per1, Per2, Per3, Pev1, Rot13, Schle1, Schwarz1, Sus8, Taf1, Venturi1, Willet1, Willet2, Win1, Wint1

Arhitektura postmodernizma. Termin postmoderna je izveo Joseph Hudnut pišući o *postmodernoj kući* (1949.) i Nikolaus Pevsner je u tekstu *Architecture in Our Time. The Anti-Pioneers* (1966.) izložio kritiku modernističkih arhitekata koji se nisu uklapali u veliku i kanonsku meta-priču modernizma. Anticipacijama arhitekture postmodernizma mogu se smatrati netipični, regionalni, anomalijski, višeznačni, nekanonski i nekonzistentni primjeri modernističke arhitekture: *Kuća majolike* Otta Wagnera u Beču (1898.-1899.), arhitektonska djela Antonija Gaudija u Barceloni u prvom desetljeću XX. stoljeća, *Zgrada Goldmana i Salatscha* Adolfa Loosa u Beču (1910.-1911.), *Einsteinova kula* Ericha Mendelsohna u Potsdamu (1917.-1921.), vila Ludwiga Wittgensteina u Beču (1929.), ali i vila na slapovima za Edgara J. Kaufmanna u Bear Runu u Pennsylvaniji (1935.-1939.) Franka Lloyda Wrighta.

Arhitektura postmodernizma ili postmoderna arhitektura je kao odrednica izvedena u tekstovima arhitekta Roberta Sterna i povjesničara arhitekture Charlesa Jencksa oko 1975. Stern i Jencks, svatko na svoj način, ovim su terminom ukazali na estetičku, poetičku, tehnološku i kulturološku kritiku racionalnosti, funkcionalizma i univerzalizma visokomodernističke arhitekture internacionalnog industrijskog kapitalizma. Stern i Jencks su termin postmoderna preuzeli iz književnosti i primijenili na arhitekturu. Uspostavljanjem koncepta postmoderne arhitekture pojmovi postmoderna i postmodernizam ulaze u širu upotrebu i postaju određujući za novu eklektičnu i postpovijesnu epohu poslije moderne. Jencksov pojam postmoderne arhitekture označava:

(a) kritiku modernističkog elitizma i zalaganje za postmoderni populizam, odnosno, za relativiziranje granica visoke i popularne kulture, umjetnosti i arhitekture,

(b) kritiku modernističkog historicizma zasnovanog na idejama o permanentnom *purističkom* razvoju ili napretku arhitekture i društva, odnosno ukazivanju na postpovijesni i eklektični karakter postmoderne arhitekture,

(c) kritiku visoko modernističke kanonske jednoznač-

nosti u ime zalaganja za pluralizam funkcija, značenja i ciljnih korisničkih grupa, tj. svaka postmoderna građevina je barem dvostruko kodirana a to znači da je višeznačna i da je upućena različitim društvenim slojevima.
Jencks je u knjizi *Jezik postmoderne arhitekture* (1977.) ukazao na primjere anticipiranja postmoderne u evokacijama povijesnih oblikovnih arhitektonskih praksi (Paolo Portoghesi, Berthold Lubetkin, Robert Venturi) tijekom 50-ih i 60-ih godina. Također, postmodernu karakteriziraju neuobičajene metafizike i metaforička upotreba materijala i oblika (Charles W. Moore, Minoru Takejama, Stanley Tigerman, Federigo Zuccaro, Charles Jencks). Postmoderne gradnje su i djela Petera Eisenmana, Roberta Sterna, Johna Hagmanna.
Paralelno ovim odrednicama i kriterijima postmodernosti Kenneth Frampton razvija koncepte kritičkog regionalizma i retrogarde: "Arhitekturu se danas može podržati kao kritičku praksu samo ako zauzme poziciju *retrogarde* (*arrière-garde*), odnosno ako se u jednakoj mjeri udalji od prosvjetiteljskog mita progresa i od reakcionarnog, nerealističkog impulsa povratka arhitektonskim oblicima predindustrijske prošlosti" (1983.). Prvi zadatak je dekonstrukcija svjetske kulture, a drugi zadatak je kritika, zasnovana na sintezi kontradikcija, univerzalnosti civilizacije. Framptonov zahtjev je u konkretnom smislu značio (a) kritiku čiste vizualnosti zasnovane na metafizici optičke geometrijske perspektive i (b) ulazak u područje kompleksnosti i višeznačnosti osjetilne percepcije, na primjer, suodnosa vizualnosti i taktilnosti. S druge strane, njega su zanimali efekti otpora specifičnog mjesta-lokaliteta globalizirajućim i hegemonim taktikama modernističke univerzalizacije kao poništavanja specifičnosti konkretnog geografskog mjesta.
Prema Heinrichu Klotzu modernistička arhitektura (Gropius, Le Corbusier) bila je usmjerena odbacivanju autonomije arhitekture i sinteze arhitekture i života. Sinteza umjetnosti i života je imala za posljedicu redukciju fikcionalnosti na doslovnost elemenata u arhitekturi. "Povijest moderne arhitekture je proces sužavanja pluralističkog obilja značenja na početku do funkcionalističke ispražnjenosti od značenja u kasnoj modernoj". Ključni prekid s modernom, prema Klotzu, izvodi Robert Venturi s kućom Vanne Venturi u Chestnut Hillu u Pennsylvaniji 1962.-1964. Venturijevu građevinu karakteriziraju aluzije na povijesne građevinske oblike, *nejasnost* složenih-formalnih odnosa, odustajanje od jasnih elementarnih tijela geometrije. Klotz osim Venturijevih razmatra djela Charlesa Moorea, Franka Gehryja i grupe *SITE* (*Sculpture in the Environment*). Građevine grupe *SITE* realizirane kao tržni centri korporacije *BEST* (Houston, 1975.) manifestni su primjeri deartikuliranja arhitekture kao funkcionalnog objekta i artikulacije arhitekture kao fikcionalnog objekta. Time je arhitektonsko djelo postavljeno kao interpretacija i komentar: povijesnog, regionalnog, arheološkog, cijelog, završenog ili nezavršenog, odnosno ruševnog. Arhitektura je višeznačni materijalno-prostorni tekst koji se događa korisniku ili promatraču u teritorijalizaciji (zahvaćanju, markiranju) i deteritorijalizaciji (relativiziranju, poništavanju) životnog ambijenta.
Jedna od posebnih poetičkih pojava postmoderne arhitekture je dekonstruktivizam u arhitekturi ili dekonstruktivistička arhitektura. Pojam dekonstrukcije je preuzet iz filozofije Jacquesa Derridae u trenutku kada je postao velika transnacionalna moda u teoriji umjetnosti i kulture, književnosti, slikarstva, skulpture, mode odijevanja i filma početkom 80-ih godina XX. stoljeća. To je jedinstven slučaj da se arhitektonska pojava (pravac, pokret, tendencija) imenuje nazivom filozofskog postupka ili pokreta. Prevođenje filozofije u arhitekturu i arhitekture u filozofski diskurs je područje premještanja, višeznačnih korespondencija verbalnog i vizualnog, vizualnog i prostornog, metaforičnog i alegorijskog, prisutnog i odloženog. Razlika između filozofskog i arhitektonskog diskursa stvara nestabilan i interpretacijama otvoren teritorij. Za dekonstruktivizam u arhitekturi je karakteristično izvođenje karakterističnog antiesencijalizma i relativizma u odnosu na velike povijesne kanone oblikovanja u tradiciji modernizma. Karakteristično je, također, uspostavljanje relativnih odnosa između marginalnih i dominantnih koncepcija aktualnog arhitektonskog oblikovanja prema povijesnim, geografskim i klasnim sistemima gradnje. U dekonstruktivizmu se problematizira racionalistički funkcionalizam i istražuju se principi pluralnosti arbitrarnih i decentriranih mogućnosti izražavanja, prikazivanja i oblikovanja. Dekonstruktivističko arhitektonsko djelo se ukazuje kao otvorena višemedijska intertekstualna proizvodnja potencijalnog životnog svijeta kao složene mape nekonzistentnih i decentriranih fragmenata, citata, uzoraka ili simulakruma. U formalno-oblikovnom smislu dekonstruktivistička građevina je heterogeni nestabilni poredak bez centra, s relativnim odnosima interijera i eksterijera, odnosno, gestalta i detalja. Dekonstruktivistička arhitektura se zasniva na relativiziranju granica između arhitektonskog i kiparskog. Predstavnici dekonstruktivističke arhitekture su Frank Gehry, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, John Hejduk, Peter Eisenman, Rem Koolhaas. Tschumijev *Parc de la Villette* u Parizu između

(realiziran između 1982. i 1990.) primjer je programskog dekonstruktivističkog djela zasnovanog na destabilizaciji "neuokvirenih" formi, odlaganju semantičkog djelovanja arhitekture i kritici modernističke izvjesnosti građenja. Jacques Derrida je, pišući o ovom djelu, ukazao da je dekonstrukcija stvar otpora i opiranja stabilnim i kanonskim pretpostavkama građenja (konstruiranja, izvođenja, postavljanja, odlaganja). Tschumijev projekt *Glass Video Gallery* iz Groningena je dinamična, transparentna građevina koja djeluje kao novi medijski stroj. Gehry je *The Vitra Design Museum u* Weil am Rhein u Njemačkoj ili *Guggenheim Museum* u Bilbaou (1991.-1997.) realizirao kao vizualni heterogeni prostor decentriranih i pomaknutih geometrijskih formi s nekonzistentnim odnosom unutrašnjeg i vanjskog prostora. Koolhaas je dekonstrukciju izvodio kao postupak odlaganja i izlaganja otvorenog i arbitrarnog arhitektonskog produkta kroz koji se suočavaju fikcionalnost i doslovnost receptivnog iskustva. Karakterističan primjer heterogenog tekstualiziranja arhitektonskog zdanja je *Villa dell'Ava* u St. Claudu u Parizu (1991.). Arhitektura postmodernizma se krajem XX. i početkom XXI. stoljeća identificira kroz teorije koje ukazuju na polje produkcijskih nepreglednosti različitih arhitektonskih produkcija kao identifikacija kulturalnih mikro- i makro-identiteta. Može biti riječi o postsocijalističkoj arhitekturi, postkolonijalnoj arhitekturi, regionalnoj arhitekturi, globalističkoj arhitekturi, queer arhitekturi, itd. Postsocijalistička arhitektura (Dimitrij Veličkin, Vladimir Tjurin, Attila Kovács, Gábor Bachman) nastaje na tragovima suočavanja socrealističke, neoklasične, zapadne postmoderne i rane buržoaske nacionalne arhitekture iz epohe prije komunističke revolucije ili okupacije. Dok je zapadna postmoderna arhitektura eklektična u smislu navođenja stilskih estetskih arhitektonskih uzoraka, postsocijalistička arhitektura 90-ih godina je eklektična u smislu navođenja ideoloških modela i funkcija reprezentacije. Karakterističan primjer je interijer i eksterijer zgrade muzeja nacističke i komunističke diktature *Terror Háza* (2002.) Attile Kovácsa u Budimpešti.

LITERATURA: Agr1, Benja2, Benja5, Brun1, Def1, Dod1, Erj7, Erj11, Fou17, Fram1, Fram2, Gau1, Ghir1, Göss1, Grosz2, Hay1, Holli2, Jam8, Jenc3, Klo1, Klo2, Koo1, Koo2, Koo3, Lams1, Lea1, Nes1, Pap1, Pap2, Raj2, Rot13, Schwarz1, Taf1, Venturi1, Wint1, Yur1

Arhitektura, teorije. Teorije arhitekture su različite filozofske, estetičke, poetičke, tehničke, humanističke, društvene i kulturološke teorije tumačenja arhitekture kao djela, prakse ili institucije. Konceptualizacija arhitekture kao normativne poetičke discipline, a ne zbira predstavljenih građevina, anticipira Vitruvije u *De architectura libri decem* iz I. stoljeća n. e., a zasniva Leon Battista Alberti u *De re aedificatoria* (1450.). U povijesti teorija o arhitekturi mogu se izdvojiti karakteristična usmjerenja od povijesti teorija arhitektonskog djela do teorije kulture kao rasprave arhitektonskih društvenih praksi.

Povijesti i teorije arhitektonskih djela razvijane su u odnosu s arheologijom, poviješću i teorijom likovnih umjetnosti (Johann Joachim Winckelmann, Heinrich Wölfflin, Paul Frankl, Erwin Panofsky, Louis Marin). Povijesti i teorije arhitektonskih djela se zasnivaju na definiranju konceptualne, fenomenalne, funkcionalne i stilske posebnosti arhitektonskog djela kao kulturalnog i estetskog artefakta. Razlikovanje arhitektonskog djela od arheološkog artefakta i likovnog umjetničkog djela je poseban filozofsko-teorijsko-povijesni problem. Odnosno, karakterističan problem fenomenološkog, poetičkog, estetičkog i kulturalnog razlikovanja je povezan s povijestima relativnih razlikovanja arhitektonskog i skulpturalnog djela: (a) arhitektura kao skulptura, na primjer, većina arheoloških arhitektonskih djela koja su za suvremenog promatrača izgubila svoje svakodnevne, političke i religiozne funkcije se iz povijesne perspektive promatraju i tumače kao estetski artefakti ili umjetnička, skulpturalna djela; (b) mnoga arhitektonska javna, monumentalna, spomenička i memorijalna djela imaju funkcije skulpture, tj. objekta meta-društvenih funkcija (reprezentiranje političke, religiozne, svakodnevne politike), (c) kroz povijest se može pratiti dug konceptualni, tehnološki, arhitektonski, skulptorski i kulturalni proces izdvajanja skulpture iz arhitekture: od izdvajanja objekta od zgrade do izvođenja koncepta posebnih područja arhitektonskog i kiparskog umjetničkog rada; (d) modernističke, avangardističke i postmodernističke relativizacije odnosa skulpture i arhitekture kroz ambijentalnu umjetnost i instalacije.

Povijest arhitektonskih teorija kao poetike. Teorija arhitekture kao poetika govori o načinima građenja i postojanja arhitektonskog djela. Teorija arhitekture kao autopoetika govori o tome kako arhitekt (Leon Battista Alberti, William Morris, Otto Wagner, Walter Gropius, Aldo Rossi, Peter Eisenman, Robert Venturi, Rem Koolhaas) autorefleksivno i pro-teorijski identificira i tumači svoje praktične projektantske i graditeljske, odnosno, estetičke i umjetničke intencije, vizije, hipoteze, koncepte, postupke i djela. Poetička teorija arhitekture je konstitutivna za arhitektonsku praksu i arhitektonsku pedagogiju. Arhitektonska implicitna poetika je poetička teorija koja se može izvesti iz arhitektonskih djela. Arhitektonska eksplicitna poetika

je poetička teorija koja je verbalno izvedena paralelno arhitektonskim djelima. Arhitektonska implicitna i eksplicitna poetika nisu tek dodatak arhitektonskoj praksi, one su konstitutivni instrument artikulacije umjetničkog i tehničkog projektiranja, građenja i organiziranja životnog prostora.

Povijest i teorija arhitektonskih formi je povijest poetika arhitektonskih vizualnih i konstruktivnih oblika i praksi oblikovanja konkretnog ili idealnog arhitektonskog djela (Gottfried Semper, Friedrich Hoffstadt, Camillo Sitte, Otto Wagner, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe). Teorija arhitektonskih formi se zasniva na konceptu da je bitna odrednica arhitektonskog djela estetski oblik građevine ili urbanističkog poretka grada. Pri tome, estetsko podrazumijeva analitičko-sintetički koncept i pojavnost lijepog (estetske vrijednosti) i funkcionalnog kao stilske mogućnosti. Stilska mogućnost označava estetsko-oblikovne sličnosti koje su društveno i politički kodirane, a odnose se na različita arhitektonska djela određene epohe ili tradicije.

Teorija arhitekture kao estetika govori o estetskim pojavama, estetičkim teorijama i filozofskim tumačenjima značenja i kanoniziranih ili nekanoniziranih vrijednosti recepcije (promatranja, nastanjivanja, potrošnje) arhitektonskog djela. Filozofska estetika arhitekture govori o ontološkim pitanjima arhitekture (kako arhitektura postoji kao univerzalna praksa ili efekt te prakse: Hegel, Martin Heidegger, Roman Ingarden), o fenomenološkim pitanjima (kako se arhitektonsko djelo pojavljuje u osjetilnoj spoznaji i pojmovnom predočavanju: Nicolai Hartmann, Maurice Merleau-Ponty) ili o epistemološkim pitanjima (na koji način arhitektonska praksa, arhitektonske institucije i arhitektonska djela sudjeluju u konkretnoj ili idealnoj simboličkoj ili kognitivnoj interpretaciji ljudske spoznaje: Ernst Cassirer, Nelson Goodman, Richard Scruton, Heinz Paetzold, Wolfgang Welsch). Na primjer, metafizički fundamentalno ontološki koncept arhitekture kao građenja i stanovanja postavio je Martin Heidegger (1951.). Prema Heideggeru, poduhvat mišljenja o građenju i stanovanju nije usmjeren na građenje sa stanovišta gradnje i tehnike ili tehnologije nego na građenje koje slijedi do onog područja kojem pripada sve ono što jest, a to je područje metafizičkih pitanja o biću. Heidegger je pozivajući se na jezik ukazao na tri momenta: (1) da je građenje stanovanje, (2) da je stanovanje način na koji smrtnici postoje na zemlji, i (3) da se građenje kao stanovanje razvija u građenje, koje njeguje rast nečega, i u građenje koje podiže zdanja. Filozofski problem je, za njega, u tome da "dok god ne budemo mislili o tome da je svako građenje samo po sebi – stanovanje, mi nećemo biti kadri da na zadovoljavajući način *pitamo*, a kamoli da prikladno odlučujemo o tome što je u svojoj suštini građenje zdanja. Mi ne stanujemo zato što smo gradili nego gradimo i gradili smo, ako stanujemo, to jest ako jesmo *kao stanovnici*". Fundamentalno filozofsko pitanje o arhitekturi je pitanje o ljudskoj egzistenciji: "*Osnovna crta stanovanja jeste pošteđivanje.* Ona prožima stanovanje u čitavom njegovom obimu. Taj nam se obim ukazuje čim pomislimo na to da čovjekovo biće počiva na stanovanju, i to u smislu obitavanja smrtnika na zemlji."

Povijest arhitektonskih tehnika i tehnologija (Pierre Francastel, Arnold Hauser) je dijakronijsko lociranje i tumačenje uvjeta i sredstava za oblikovanje, konstruiranje, izvođenje i proizvodnju arhitektonskih djela. Povijest arhitektonskih tehnika i tehnologija se može razlikovati kroz evoluciju od manualnog i zanatskog građenja (L. B. Alberti, W. Morris) preko industrijskog inženjerskog projektiranja i proizvodnje (Gottfried Semper, Otto Wagner, Walter Gropius, Hannes Meyer) do postindustrijskog dekonstruktivističkog, tehnoestetskog ili kibernetskog dizajniranja *virtualnih* svjetova (Paul Virilio, Peter Eisenman, Bernard Tschumi).

Povijest naturalizacija teorijskih diskursa o arhitekturi kasnog XX. stoljeća izveden filozofijom, humanističkim znanostima i teorijama, odnosno, izvođenje među- ili poli-žanrovskog polja teorija o arhitekturi kao društvenoj ili kulturalnoj praksi je karakteristična za epohu arhitekture u doba teorije ili za arhitekturu kao kulturalnu produkciju (Manfredo Tafuri, Henri Lefebvre, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Charles A. Jencks, Rem Koolhaas, Kenneth Frampton, Jürgen Habermas, Michel Foucault, Fredric Jameson, Jacques Derrida, Wolfgang Welsch, Jean Baudrillard, Paul Virilio). Riječ je o različitim teorijskim interpretacijama: arhitekture i drugih umjetnosti, arhitekture i teorije roda, arhitekture i nacionalnih identiteta, arhitekture i aktualne politike, arhitekture i ideologije, arhitekture i geografije, postkolonijalne arhitekture, psihoanalitičkog tumačenja arhitekture, semiologije arhitekture, itd.

LITERATURA: Agr1, Benja2, Benja5, Brun1, Cac1, Def1, Dod1, Erj7, Erj11, Fram1, Fram2, Gau1, Ghir1, Göss1, Grosz1, Hay1, Holli2, Jenc1, Jenc2, Jenc3, Klo1, Klo2, Koo1, Koo2, Koo3, Lams1, Lea1, Men10, Meš13, Nes1, Pae5, Pens1, Per1, Per2, Per3, Pev1, Rot13, Schwarz1, Taf1, Venturi1, Virt1, Wint1, Wölf1, Wölf2

Arhitektura u doba teorije. Sintagma arhitektura u doba teorije ukazuje na raspravu o ulozi i funkcijama teorije, tj. teorijskih identifikacija, u proizvodnji, razmjeni i potrošnji arhitekture, tj. konstruiranja i izvođenja životnog svijeta. Poststrukturalističke teorije

s varijantnim usmjerenjima prema teoriji medija, teoriji tijela, teoriji pogleda, pragmatizmu, hermeneutici, psihoanalizi, tehnoteoriji, novoj fenomenologiji, teorijama kulture ili biopolitici tvore obrat od tumačenja arhitekture kao iskustveno centriranog problema estetsko-formalno-utilitarno-tehničkog izvođenja životnog prostora. Po tim novim heterogenim pristupima arhitektura je najčešće interpretirana kao složeni višemedijski materijalni tekstualni događaj. Ona je višemedijska jer se promatra ne samo kao pasivni prostor nastanjivanja nego kao heterogeni ideološki instrumentarij konstituiranja interaktivnog, životnog i komunikacijskog društvenog trenutka i društvenih realnosti. Arhitektura je materijalna, ne samo po tome što se oblikuje građevinski materijal za gradnju nego, prvenstveno, po tome što je determinriana društvena praksa planiranja, izvedbe i gradnja društvene realnosti. Arhitektura je tekstualna jer je strukturirana kao sistem znakova u složenim komunikacijskim i egzistencijalnim događajima. Tekstualna je u onom smislu u kojem je tekst modus proizvodnje vizualnih, verbalnih, bihevioralnih, prostornih, ekranskih, objektnih, itd. značenja. Ona je događaj jer se višemedijska tekstualna pojavnost arhitekture odigrava u vremenskim intervalima konstituiranja individualne i kolektivne svakodnevnice.

Arhitektura nije estetski i estetički idealitet izveden analogno konceptu autonomnog modernističkog umjetničkog djela. Arhitektura je instrument i efekt instrumentalizacije konstituiranja pluralne (po Jean-Françoisu Lyotardu) ideološki odredive realnosti (po Louisu Althusseru). Ona je događaj specifičnih kritičnih društvenih praksi (teorije označiteljske prakse prema Juliji Kristevoj) i pozicioniranja subjekta u polju razlikovanja subjektivnosti i racionalnosti (psihoanalitičke teorije u tradiciji Jacquesa Lacana). Arhitektura je materijalni simptom konstituiranja društvenog i političkog (po Fredricu Jamesonu, Martinu Jayju, Slavoju Žižeku, Borisu Groysu), seksualnog (različite frojdovske i lacanovske tradicije, studije kulture), običajnog (teoretizacije arheologije znanja prema Michelu Foucaultu), tehnološkog (prema Jeanu Baudrillardu, Paulu Viriliu, Félixu Guattariju) ili umjetničkog (prema Victoru Burginu) diskursa. Arhitektura je i poligon uspostavljanja relativnih kulturalnih pozicija između civilizacijskih centara i margina (od Derridaine dekonstrukcije metafizike do postkolonijalnih kritičkih studija Edwarda Saida).

Postmodernističke teorije arhitekture se ukazuju kao otvaranja poststrukturalističkih pristupa u društvenom okviru koji sebe identificira kao posthistorijski i postmetajezički. To znači da se interpretacija arhitekture ne izvodi u odnosu na kontinuiranu i usmjerenu povijest razvoja modernosti; Charles Jencks piše o smrti moderne arhitekture. Interpretacija arhitekture izvodi se u odnosu na različite i nekonzistentne povijesne i geografske arhitektonske i umjetničke tragove koji postaju referentni, kako za postmodernog arhitekta (Aldo Rossi, Robert Venturi, John Hejduk, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Charles A. Jencks, Rem Koolhaas, Michael Graves, Richard Rogers, Renzo Piano, Arata Isozaki), tako i za teoretičara koji prelazi preko fenomenalnih ili tekstualnih prezentacija arhitekture u polju kulturalne analize (Georges Bataille, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Fredric Jameson). Postmoderna teorija arhitekture (Charles Jencks) prvenstveno se bavi mekim, slabim ili tangencijalnim (Ignasi de Solà-Morales), a to znači višeznačnim i decentriranim prepoznavanjem i poetičkim sugeriranjem eklektičnog citatnog i kolažnog interpretiranja relativnih kontekstualizacija (Aldo Rossi, Michael Graves, Charles Moore) i dekontekstualizacija (Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Liebeskind) arhitektonskog djela u postpovijesnom, informacijsko-medijskom ili globalizirajućem društvu u kojem se paradoksalno suočavaju regije, multikulturalni, internacionalni i nomadski uzorci (Jacques Derrida, Bernard Tschumi). Teorijska interpretacija je nomadska, što znači da se ukazuje u permanentnom premještanju ili odlaganju (*différAnce*) stajališta/gledišta arhitektonske proizvodne i teorijske interpretacije. Pri tome, teorijska interpretacija nije veliki metajezik sinteza novog kanona gradnje, kakav je bio kod arhitekata-teoretičara moderne (Gropius, Le Corbusier, Wright). Naprotiv, u pitanju je mnoštvo prolaznih, plutajućih i prijelaznih diskursa koji istovremeno tumače pitanja o arhitekturi i stvaraju atmosferu arhitekture u postmodernoj tehnološkoj epohi (Rem Koolhaas, Frank Gehry, Bernard Tschumi, Antoine Predock).

Arhitektura je u kulturalnim studijima (*cultural studies*) važan uzorak za proučavanje, interpretiranje i proizvodnju mogućnosti prikazivanja mikrosocijalnih i svakodnevnih izvedbi, funkcija i efekata produciranja životnog prostora u globalnom postindustrijskom i postblokovskom svijetu. Kulturalni studiji prelaze s makro socioloških proučavanja arhitekture kao društvenog i povijesnog fenomena hegemone zapadne civilizacije na pitanja o mikrostrukturama i mikrokonstrukcijama kulturalnih identiteta (geografskog, rasnog, etničkog, regionalnog, klasnog, religioznog, rodnog, generacijskog itd.).

Raspravom konteksta arhitekture, od mikro ćelije sobe do makro-geopolitičkog urbanizma, dolazi se do problematiziranja kako se u specifičnom artificijelnom prostoru konstruiraju, reflektiraju ili predstavljaju različiti kulturalni identiteti (Mary McLeod, Zeynep Celik). Na primjer, kako se, etnički ili profesionalno statusni, odnosno, rodni (*gender*) individualni i mikrokolektivni identiteti izvode u odnosu na intimni ili javni arhitektonski prostor (Lynne Breslin, Susan Torre). Također, kulturalni studiji problematiziraju uvjete prijenosa geografskih arhitektonskih identiteta iz kulture u kulturu. Kulturalni studiji su grupe teorija koje imaju interpretativnu akademsku funkciju ali i poetičku funkciju u arhitektonskom stvaranju te funkciju instrumenta aktualne globalizirajuće politike (Michael Hardt, Toni Negri).

Teorije tehnokulture polaze od globalne preobrazbe suvremenog svijeta kroz elektronsku ili, metaforično rečeno, digitalnu obradu, konstrukciju i izvođenje novog artificijelnog tehno-svijeta. Novi artificijelni tehno-svijet nije projektivna metafora budućeg društva i njegove arhitekture nego sama aktualnost u kojoj živi i djeluje suvremeni čovjek. Taj svijet je svijet koji posredovanjem pomagala (strojeva, instrumenata, proteza) prelazi iz faze obrade prirodnih resursa u materijalne proizvode i, zatim, iz faze proizvodnje, distribucije, razmjene i potrošnje informacija u konstruirani svijet modifikacija ljudskog bića, u *biće* koje je u *feed-back* odnosima s tehnološkim sistemima. Tehnoteorije postavljaju baziČnu zamisao da je i prirodni svijet ljudska medijska konstrukcija ili, barem, artikulacija. Arhitektura se više ne tumači kao skup proizvedenih objekata nego kao sistem strojeva koji realiziraju aktualnu i virtualnu egzistencijalnu realnost ljudskog tijela koje postaje kibernetički integrirano u životni prostor (Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Paul Virilio). Postavljaju se pitanja o *cyborgu*, virtualnoj realnosti (*Virtual Reality*), složenim elektronsko-arhitektonskim protezama kojima ljudsko tijelo biva produženo u prostorno-vremenskim mogućnostima egzistencije. Tehnoteorija kao da pokazuje da je povijesna arhitektura postala materijal za softverske simualcije realnog i fikcionalnog prostora egzistencije.

LITERATURA: Agr1, Benja2, Benja5, Brun1, Cac1, Def1, Dod1, Erj7, Erj11, Fram1, Fram2, Gau1, Ghir1, Göss1, Grosz1, Hay1, Holli2, Jenc1, Jenc2, Jenc3, Klo1, Klo2, Koo1, Koo2, Koo3, Lams1, Men10, Meš13, Nes1, Pae5, Pens1, Per1, Per2, Per3, Pev1, Rot13, Schwarz1, Taf1, Venturi1, Virl, Wint1, Wölf1, Wölf2

Art brut. *Art brut*, tj. sirova umjetnost, prema francuskom enformel slikaru Jeanu Dubuffetu označava umjetničko djelo koje stvaraju ljudi neiskvareni umjetničkom kulturom. Za njih oponašanje ima malen ili nikakav značaj, tako da autori izvode sve (teme, materijale, sredstva izražavanja, ritmove, rukopis) iz vlastite svijesti i podsvijesti, a ne iz tradicije klasične ili moderne umjetnosti. Ideja sirove umjetnosti izvedena je iz niza avangardističkih i modernističkih ideja koje karakteriziraju francusku kulturnu tradiciju XIX. i XX. stoljeća: od ideala primitivizma Paula Gauguina, preko naivne umjetnosti Carinika Rousseaua, do automatizma nadrealizma i nadrealističkog zanimanja za neumjetničke proizvode (poezija, crteži zatvorenika i duševnih bolesnika) koji otkrivaju pravu prirodu nesvjesnog. Dubuffetov interes za sirovu umjetnost proizlazi iz takve tradicije, a usmjeren je i prema zahtjevima lirske apstrakcije i enformela za nadvladavanjem akademske kvalitete dobre i učene forme.

Prikupljanje sirove umjetnosti Dubuffet je počeo 1945. u Švicarskoj i Parizu. Na tom poslu s njim je surađivao Slavko Kopač. Dubuffet je sakupljao marginalna djela duševnih bolesnika, zatvorenika i diletanata. On je naglašavao da je kriterij selekcije autentična oslobođena mašta, nesputani stvaralački čin, odsustvo imitacije i učenosti. Stvaraocima takvih djela bitno je direktno i spontano izražavanje, a ne postizanje umjetničkog i estetskog dojma kod promatrača.

U galeriji *Druen* u Parizu održana je 1949. izložba pod nazivom *Art brut iznad kulturnih umjetnosti* koju je priredio Jean Dubuffet, a prikazana je zbirka sirove umjetnosti koju su činila djela duševnih bolesnika Aloisea, Gastona Difa ili Adolfa Wölflija, ali i drugih neškolovanih stvaralaca, na primjer rudara Augustina Lesagea i starctinara Pascala Maisonneuvea. Zbirka je u Lausanni od 1976. izložena kao stalni postav.

Krajem 40-ih godina Jean Dubuffet je razvio tehniku grube i brutalne obrade površine slike koja se sastoji od plastične mješavine ljepila, pijeska i asfalta. Grubo modeliranim oblicima, slučajnim ogrebotinama i mrljama on je stvarao fantastičke narativne prizore grotesknih likova i figura. Mrvio je materijal, razmazivao ga, sušio ga, grebao, rezao, strugao ili škrabao po njemu. Tako su nastale grube površine slične starim oguljenim i napuklim zidovima ili pustinjskom tlu. On stvara arhetipsko slikarstvo izraza kolektivne podsvijesti, ali i slikarstvo usamljenog, izoliranog i egzistencijalno ugroženog pojedinca. Njegovo slikarstvo je slikarstvo koje teži izvornosti, maštovitosti i akademskoj nesputanosti *art bruta* i koje slikarstvo *art bruta* transformira iz marginalne kulture u visoku umjetnost.

LITERATURA: Čeleb4, Haf1, Harr45, Luc2, Rag1, Rag2, Rag3

Art Deco. Art Deco je retrospektivni naziv, koji je uveo britanski kritičar Bevis Hillier 60-ih godina za

postavangardni dekorativni *stil* u umjetnosti, dizajnu i arhitekturi 20-ih i 30-ih godina XX. stoljeća. Pojave koje se danas nazivaju *Art Deco* u svoje vrijeme su nazivane *modernistički stil* ili *Style Moderne*. Sintagma *Art Deco* je izvedena iz naziva izložbe *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels et Modernes* održane u Parizu 1925. Na izložbi je sudjelovala dvadeset i jedna država. Njemačka nije bila pozvana, pa Bauhaus nije bio zastupljen premda je njegov utjecaj bio sveprisutan. Le Corbusier je sa svojim timom dizajnirao *Pavillon de L'Espirit Nouveau* kao programatsko djelo modernističke sinteze arhitekture, dizajna i umjetnosti. Art Deco nastaje u francuskoj kulturi kao emancipirani modernistički ukus za novo i visokoestetizirano, da bi ubrzo postao internacionalni stil moderne proizvodnje i potrošnje. Art Deco je postavangardni *stil* ili moda budući da se u njemu na eklektičan način povezuju: (1) avangardni rezultati u oblikovanju nastali iz kubizma, orfizma, purizma, futurizma i konstruktivizma, (2) težnje za modernizacijom svakodnevnog života - slavi se urbani život, sport (teniska prvakinja Suzanne Lenglen), automobilizam, avijacija, masovna potrošnja, turizam i zabava, (3) utjecaji japanske, afričke, egipatske i južnoameričke primijenjene umjetnosti – egzotika i izbor egzotičnih motiva bitnih za modernog kozmopolitskog čovjeka, (4) razrade dekorativnih motiva u slikarstvu (Pablo Picasso, Fernand Léger, Robert Delaunay, Tamara de Lempicka), (5) nastanak urbane moderne fotografije (Man Ray, Lee Miller), (6) razvoj grafičkog dizajna (Cornelius Kees van Dongen), scenskog dizajna (Fernand Léger), dizajna odijevanja (Sonia Delaunay, Paul Poiret, Paul Caret), dizajna namještaja (Pierre Chareau, Le Corbusier, Pierre Jeanneret), i industrijskog dizajna (7) kanonizacije modernističke arhitekture kao *internacionalnog stila* (Le Corbusier), (8) razvijanje popularne i masovne kulture: visoko nakladni časopisi, plakati (Cassandre, Erte), svjetleće reklame, radio, repertoarni film (igrani kultni film *King Kong*), nosači zvuka, robne kuće (*La Samaritaine* u Parizu), (9) opsesivna prisutnost muzičkog i plesnog *jazza* (grupa *La Revue Nègre*), šansone (Maurice Chevalier), egzotičnog kabareta, popularnog plesa (Josephine Baker, sestre Dolly) i modernog baleta (*Ballets Russes* kojim je rukovodio Sergej Djagiljev). Art Deco prvi put na moderan način povezuje visoki estetizam, potrebe i zahtjevi masovne i popularne kulture s konceptima agresivnog i sveprisutnog komercijalnog djelovanja. Preuzimaju se funkcionalistički i formalistički koncepti i rješenja, prije svega, kubizma, Bauhausa i sovjetskog konstruktivizma da bi se ostvarila masovna proizvodnja u razvijenim kapitalističkim društvima koja prelaze iz stadija građanskog društva u stadij masovnog potrošačkog društva. Na primjer, Fernand Léger ističe da vizualno oblikovanje treba podrediti mehanomorfnoj formalizaciji. U dizajnu se pojavljuje fenomen *stylinga* koji se zasniva na svjesnoj i namjernoj sintezi umjetničkog projektiranja i masovnih medija potrošačke kulture u konstruiranju internacionalne mode življenja. S druge strane, postupci Art Deco umjetnika i dizajnera su srodni i koncepcijama tada aktualnog neoklasicizma u slikarstvu, teatru, filmu i muzici. Tamara de Lempicka je razvila novu maniru slikarstva kroz neoklasične i Art Deco stilizirane figure, prije svega ženskih modela, obećavajući pogled na svijet urbanog glamura: "Moj cilj je: nikada kopija. Stvori novi stil, svijetle, izvanredne boje, i osjećaj za eleganciju kod modela." U tom razdoblju u Parizu žive i djeluju brojni umjetnici *izgubljene generacije* (romanopisci Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald i Henry Miller, pjesnik Ezra Pound, pjesnikinja Gertrude Stein).

LITERATURA: Bate1, Bayer1, Benton1, Den41, Johnso1, Kim1, Lég1, Pen1

Art Nouveau. Art Nouveau (nova umjetnost) je naziv za dekorativne, sintetičke, eklektične i prijelazne europske kulture i njima odgovarajuće arhitektonske, dizajnerske i umjetničke prakse između 1880. i 1914. U upotrebi su različiti nazivi: secesija (*Sezessionsstill* /stil odvajanja/) u Beču, *Jugendstil* (mladalački stil) u Njemačkoj, *Modernista* u Kataloniji, 'moderni stil' (*Modern Style*) ili 'slobodni stil' (*Stile Liberty*) u Engleskoj i Francuskoj. Termin Art Nouveau potječe od naziva prodavaonice Samuela Binga koja je otvorena u Parizu krajem 1895. Art Nouveau je neobičan i često kontradiktoran spoj nacionalnih građanskih kultura i uspostavljanja internacionalnog modernizma. O kulturi, arhitekturi, dizajnu i umjetnosti Art Nouveaua može se govoriti kao o protomodernizmu jer se zasniva na izvođenju modernog, tj. aktualnog stila stvaranja i ukusa recepcije, odnosno, ukusa i stila življenja u modernom urbanom društvu. O Art Nouveau kulturi, arhitekturi, dizajnu i umjetnosti se može govoriti i kao o proto-postmodernoj, jer dolazi do isticanja eklektičnih, heterogenih, prijelaznih i povijesno sintetizirajućih stvaralačkih praksi u kojima se visoka i popularna kultura spajaju u novo jedinstvo. Terminom Art Nouveau se označava složena kulturalna atmosfera oko 1900. koju karakterizira atmosfera kraja stoljeća, odnosno, dekorativna sinteza arhitekture, dizajna i visoke umjetnosti u modelima primijenjenih umjetnosti (dizajn eksterijera, interijera, namještaja, odjeće, predmeta svakodnevne upotrebe). Traganjem za modernom dekorativnošću kao izrazom

modernog načina života suočavaju se na eklektičan način različiti stvaralački obrasci kasnog romantizma, impresionizma, post- i neo-impresionizma, pokreta Arts and Crafts, prerafaelita, simbolizma, lokalnih nacionalnih akademizama, orijentalizama, dalekoistočnih umjetnosti, antičkih mediteranskih kultura, tradicionalnih europskih zanata i moderne industrijske proizvodnje. Atmosfera Art Nouveaua je individualistička i subjektivistička, premda je uvijek usredotočena na modernu građansku urbanu kulturu. Umjetničke forme koje karakteriziraju Art Nouveau su artificijelne, stilizirane, s razrađenim odnosima cjeline i detalja, ornamentalne i površno simboličke, tj. istovremeno metafizički nematerijalne i transparentno materijalne. U tom smislu je Oscar Wilde pisao: "Umjetnost je istovremeno površina i simbol".

Art Nouveau se u slikarstvu i grafici vezuje za umjetnike kao što su, između ostalih, James McNeill Whistler, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Charles Ricketts, Walter Crane, Pierre-Cécile Puvis de Chavannes, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Maurice Denis, Edvard Munch, George Minne, Ferdinand Khnopff, Jan Toorop, Henry van de Velde, Gustav Klimt, Egon Schiele, Alfons Mucha, Léon Bakst, Aubrey Beardsley, Vasilij Kandinski, Ferdinand Hodler, Oskar Kokoschka, kao iMirko Rački, Tomislav Krizman, Tone i France Kralj. Karakteristična manira linijskog crteža stiliziranih figuralnih prikaza tijela je u erotskim crtežima ostvario Beardsley. Gustav Klimt je razradio poseban bečki simbolistički i dekadentno erotični *štimung* u dekorativnim figurativnim slikama složenih odnosa iluzionističkih trodimenzionalnih figurativnih prikaza ljudskog tijela i plošnog ornamentalnog, a to znači dekorativnog prikaza odjeće ili interijera i eksterijera. Na primjer, slika *Zlatna ribica* (1901.-1902.). Egon Schiele je suptilno psihološki tonirano rješavao portrete, autoportrete ili heteroseksualne i homoseksualne grupne portrete anticipirajući ekspresionističke postupke i teme. Henri de Toulouse-Lautrec je razradio novi žanr promotivnog litografskog plakata kojim su reklamirane kavane i kabareti Pariza krajem XIX. stoljeća. U skulpturi su značajni predstavnici Auguste Rodin, Paul Gauguin, Franz Metzner, George Minne, Herman Obrist, Gustav Vigeland, Constantine Brancusi, Jacob Epstein, kao i Ivan Meštrović, Tomo Rosandić. Rodin je stvorio novu skulpturu koja na promatrača treba djelovati oslobođenom i vitalnom materijom, na primjer Balzacov spomenik modeliran oko 1902. Paul Gauguin je u nizu malih skulptura i reljefa s početka XX. stoljeća povezao egzotične simbolističke teme i repetitivnu dekorativnost, na primjer u reljefu *Kuća uživanja*, 1901. Ivan Meštrović je realizirao bogat kiparski opus u secesijskom i postsecesijskom stilu. Radio je skulpture od male portretne ili religiozne plastike (*Bogorodica s Isusom*) do monumentalne skulpture (*Zdenac života, Udovica, Karijatide*) i spomeničke arhitekture (projekt *Vidovdanskog hrama*) kojima je uobličen hrvatski, panslavenski i proto-jugoslavenski identitet u prvim desetljećima XX. stoljeća. U arhitekturi su nastala brojna djela svojstvena modernoj epohi koju karakterizira eklektična atmosfera Art Nouveaua: izložbena zgrada Secesije u Beču Josepha Marie Olbricha (1897.-1898.), zgrada za Goldmana i Salatscha u Beču Adolfa Loosa (1910.-1911.), kuća majolike u Beču Otta Wagnera (1898.-1899.), ulazi u pariški metro Hectora Guimarda (1900.), kuća Tassel u Bruxellesu Victora Horte (1892.-1893.), Park Güell (1900.-1914.) i crkva Sagrada Familia (1883-1926.) Antonija Gaudija u Barceloni, Akademija lijepih umjetnosti u Weimaru Henryja van de Veldea (1904.-1911). U Sloveniji je secesijski stil građenja razradio arhitekt Jože Plečnik, u Hrvatskoj arhitekti: Vjekoslav Bastl, Aladar Baranyai, Rudolf Lubynski, Ignjat Fischer, Viktor Kovačić, Lav Kalda i drugi, dok je u Srbiji utjecaj secesije bio zastupljen u djelima Dragiše Brašovana. Dizajn interijera je realizirao James McNeill Whistler, na primjer, dekoracije za Peacockovu sobu Leylandove rezidencije u Londonu (1876.-1877). Karakteristični su interijeri Victora Horte, Gustavea Serrurier-Bovyja, Henryja van de Veldea, Gerrita Willema Dijsselhofa. Dizajnom namještaja su se bavili Henry van de Velde, Richard Riemerschmid, Antoni Gaudi, dizajnom stakla i keramike Émile Gallé, Ernest Baptiste Leveillé, Victor Prouvé i Georges Hoenstchel, nakita René Lalique i Wilhelm Lucas von Cranach.

LITERATURA: Brette1, Cac1, Curtis1, Fram2, Göss1, Ignj1, Jenc1, Pens1, Per1, Per2, Schmu1, Straj1, Taf1

Art&Language. *Art&Language* je grupa umjetnika i teoretičara osnovana 1968. godine u Coventryju, u Velikoj Britaniji. Fondacija *Art&Language Press* osnovana je iste godine, a prvi broj časopisa *Art-Language* objavljen je u svibnju 1969. Grupu su osnovali Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin i Harold Hurrell. Kasnije su joj se priključili povjesničar umjetnosti Charles Harrison i vodeći njujorški konceptualni umjetnik Joseph Kosuth. S radom *Art&Language* bio je povezan: (1) rad grupe *The Society for Theoretical Art and Analyses* iz New Yorka, u kojoj su djelovali Ian Burn, Mel Ramsden i Roger Cutforth; (2) rad nekolicine studenata umjetničke škole u Coventryju, a David Rushton i

Philip Pilkington su objavljivali časopis *Analytical Art*. Oblici djelovanja grupe *Art&Language* bili su različiti: grupa umjetnika, izdavačka zajednica, institut, kompanija, fondacija, umjetničko - politički pokret i zajednica dvojice slikara.

U razdoblju od 1966. do 1974. članovi grupe su individualno ili zajednički razvijali pristup karakterističan za analitičku konceptualnu umjetnost, polazeći od kritičke teorije engleske analitičke filozofije. Razgovor i raspravu o umjetnosti postavili su izvan prostora stvaranja umjetničkih djela. Pozivajući se na pojam *paradigme*, pokazali su da je umjetnost otvorena povijesti ideja, a da se povijest ideja zasniva na povijesti jezika. Pojava teorijskog govora kao umjetničkog rada nije rezultat pojednostavljujuće dematerijalizacije umjetničkog objekta nego složenih promjena u semiotičkoj strukturiranosti konteksta i jezika svijeta umjetnosti. Prvi radovi grupe izvedeni su kao teorijski objekti: *Okviri (Air Show i Air Conditioning Show*, 1966.-67.), *Francuska armija* (1967.), *Map to not indicate...* (1967.), *Title Equals Text* (1967.), *Apstraktna umjetnost* (1968.), *Lacherov eksperiment* (1970.). Teorijski objekt je umjetničko djelo čiji smisao nije ispunjenje estetskog ili umjetničkog dojma nego analiza, rasprava i prikazivanje teorijskih problema svijeta umjetnosti. *Art&Language* je u svijet umjetnosti kasnog modernizma uveo teorijski govor o umjetnosti i o odnosu umjetnosti, teorije ideja i ideologije. Cilj *Art&Languagea* nije bio da se od teorije ideja (filozofije i ideologije) stvara umjetnost, intelektualni *ready-made* nego (1) razaranje modernističke autonomije svijeta umjetnosti; (2) stvaranje teorije u svijetu umjetnosti, odakle je u doba greenbergovskog visokog modernizma bila isključena. Prijelazom na problematiku teorijskog govora i pisanja, njihov rad dobiva svojstva metajezičkih i metateorijskih istraživanja umjetnosti. Nastaju teorijski tekstovi *Status i prioritet* (1970.), *Vrlo apstraktni kontekst* (1970.) i *De Legibus Naturae* (1971.).

Između 1972. i 1974. godine središnji problem rada *Art&Languagea* bio je diskurzivni prostor razgovora i polemika suradnika grupe i publike, odnosno raspravljanje ideologija, estetike i diskursa modernističkih umjetničkih škola. Formalni model dijaloških pozicija sugovornika i načina uzajamnog učenja bio je izložen u obliku indeksa i mape. Instalacije *Art&Languagea* na izložbama *Documenta 5* (Kassel, 1972.) i *Nova umjetnost* (London, 1972.) realizirane su u obliku arhiva i biblioteke s kartotekom, pri čemu je publika pomoću indeksa mogla pratiti i povezivati sadržaje razgovora, čitanja i istraživanja članova *Art&Languagea*. Na tako zadan formalni model odnosa govornih subjekata zajednice *Art&Language* je primijenio aparaturu lingvistike, modalne logike, pragmatike i kritičke teorije frankfurtske škole. Cilj njihovih istraživanja i rasprava bio je opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje "jezika umjetnosti" kojim se služe, sporazumijevaju, samoodređuju i određuju pripadnici svijeta umjetnosti (umjetnici, studenti umjetnosti, teoretičari umjetnosti).

Sredinom 70-ih godina većina članova grupe usmjerena je raspravama ideološkog govora i pisma svijeta umjetnosti i kulture. Oni su djelovali u području političke umjetnosti. Raspravu okvira umjetnosti i kulture povezali su s marksističkom filozofijom: historijskim materijalizmom, teorijom realizma, kritičkom teorijom frankfurtske škole, maoizmom, novom ljevicom. Utjecaj njujorškog dijela grupe postao je oko 1975. značajan po aktivizmu i broju članova. Njihovo je djelovanje bilo na granici teorijskog promišljanja politike i političkih akcija. Grupa je pisala kritičke tekstove o galerijskom i sistemu institucija kulture, objavljivala proglase i pozivala na bojkot institucija sistema umjetnosti. U njujorškom dijelu grupe ubrzo je stvoreno više međusobno sučeljenih frakcija: grupa oko časopisa *The Fox, International-Local, Red Herring*.

Od sredine 70-ih godina *Art&Language* je u svoj do tada pretežno tekstualno-teorijski rad sve više uvodio vizualne materijale, čija je ikonografija odgovarala socrealističkim propagandnim plakatima, crnoj fašističkoj propagandi, vizualnoj ikonografiji političke umjetnosti. Na izložbi *Dijalektički materijalizam* (1974.) realizirane su formalne tipografske strukture s jezičkim zapisom riječi *Surf* u duhu sovjetskog konstruktivizma. Ilustracije za časopis *Art&Language* rađene su na način ratnih crteža iz Prvog svjetskog rata (1976.). Velika zidna slika *Ils donnent leur Sang: donnez votre Travail (Oni daju svoju krv: vi dajte svoj rad)* iz 1977. nastala je preuzimanjem motiva plakata kojim su nacističke vlasti u Francuskoj 1942. pozivale radnike da održe industrijsku proizvodnju. Instalaciju *Flags for Organisations* (1978.) čine zastave i politički program nepostojeće političke partije. Vizualni radovi političkih značenja bili su usmjereni subverziji modernističke apolitičke umjetnosti. *Art&Language* je demonstrirao kako se ideološka uvjerenja, vrijednosti i značenja upotrebljavaju, preobražavaju, naglašavaju ili potiskuju u kulturi kasnog kapitalizma. Od kraja 70-ih godina članstvo grupe *Art&Language* svodi se na stvaralačku suradnju Michaela Baldwina i Mela Ramsdena, kao i na sudjelovanje u diskusijama povjesničara umjetnosti Charlesa Harrisona. Grupa provodi kritiku modernističke teorije i prakse apstraktnog slikarstva i modernizma. Temeljno

polazište grupe je da je umjetnost spoznajno, a ne samo kulturološki značajna. Spoznajni aspekti slikarstva određeni su materijalno-povijesnim odnosima slike i objektivne stvarnosti izvan slike. U tom kontekstu iznose stav da realizam nije pitanje korespondencije ni konvencija korespondencije nego procesa kritičke analize i korigiranja načina i modela prikazivanja u slikarstvu. Oni pokazuju da ekspresivna značenja slike nisu određena autobiografskim i psihološkim stavovima nego uzročnim uvjetima stvaranja slike. Izjava o tome što slika izražava istovremeno je i izjava o njezinoj povijesti, njezinom uzročnom i generativnom karakteru. Slikarstvo *Art&Languagea* može se pratiti u tri etape: (1) slikarstvo u funkciji dekonstrukcije teorijskog statusa grupe u odnosu prema parodijskim i ironijskim vizualnim raspravama socrealističke i modernističke ikonografije i ideologije izražavanja; (2) slikarstvo kao vizualni diskurs o intelektualnoj i umjetničkoj povijesti *Art&Languagea*; (3) rekonstrukcija modernističkog slikarstva uspostavljanjem transformacija slikovno-mimetičkih motiva u apstraktne motive, i obratno. Nastaju ironični i parodijski *Portreti V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka* (1980.), slike atelijera grupe *Art&Language* slikane ustima ili slikane kao da su slikane ustima (1982.-1983.), slike muzejskih interijera u kojima se rekapitulira povijest *Art&Languagea* (1985.-1988.), serija slika *Taoci* (nakon 1989.) kojima se stvaraju djela koja su istovremeno i ikonička i aikonička (prikazivačka i apstraktna), slike *Index* (1992.-1993.) po motivima Courbetove pornografsko-realističke slike *Izvor svijeta* (1866.). Prema Charlesu Harrisonu i Paulu Woodu, postkonceptualno slikarstvo *Art&Languagea* nije odustajanje od kritičke prakse ni transformacija kritičke prakse u umjetničko-estetsku produkciju nego pokušaj da se umjetnička i estetska proizvodnja slika (predstavljanje) uspostavi kao oblik kritičke prakse.

LITERATURA: Albe1, Albe2, Ali1, Artla1, Artla2, Artla3, Artla4, Artla5, Artla6, Artla7, Artla8, Artla9, Artla10, Artla11, Artla12, Artla13, Artla14, Artla15, Artla16, Artla17, Artla18, Artla19, Artla20, Artla21, Artla22, Artla23, Artla24, Artla25, Artla26, Buc4, Burn1, Burn2, Con1, Con2, Con3, Fox1, Fox2, Fox3, Harr 6, Harr 9, Harr 11, Harr 17, Harr 21, Harr 22, Harr 23, Harr 24, Harr 25, Harr 26, Harr 27, Harr 28, Harr 29, Harr 30, Harr 44, Kali1, Men1, Mey1, Schla1, Šuv27, Šuv55, Šuv63

Artefakt. Artefakt je umjetno napravljen, proizveden, stvoren ili označen predmet. Umjetničko djelo je artefakt budući da je napravljeno, proizvedeno, stvoreno ili označeno radom umjetnika. Kad se kaže da je umjetničko djelo napravljeno, ukazuje se na manualni i zanatski karakter njegove izrade. Umjetničko djelo je proizvedeno ako je nastalo u industrijskom procesu obrade materijala. Kad se kaže da je umjetničko djelo stvoreno, ukazuje se na izuzetni čin egzistencijalnog i materijalnog otjelotvorenja djela. Umjetničko djelo je nastalo označavanjem ako se prirodni ili umjetno stvoren predmet označi imenom "umjetničko djelo" i time uvede u svijet umjetnosti i kulture.

LITERATURA: Dan2, Dan3, Dan4, Dick1, Stat1, Šuv54, Šuv55, Šuv56

Artificijelizam. Artificijelizam su kao zamisao i praksu traženja nove ili drugačije realnosti slikarskog djela razvili češki umjetnici Jindřich Štýrský i Toyen (Marie Čerminová) u Parizu 1926. godine.

Štýrský i Toyen su bili vodeći umjetnici praškog avangardnog pokreta *Devětsil*. Sudjelovali su na značajnoj međunarodnoj avangardističkoj izložbi *L'Art d'aujourd'hui* u Parizu 1925. Odbijajući se priključiti tada vodećim trendovima geometrijske apstrakcije i nadrealizma, tragali su za vlastitim umjetničkim trendom koji su nazvali *artificijelizam* (*l'artificialisme*). Izlagali su u različitim galerijama, da bi projekt zaokružili nastupom na izložbi u Galerie Vavin krajem 1927. Objavili su manifest artificijelizma 1928. U artificijelizmu se slikarsko djelo doživljava kroz poetske učinke slikane heterogene površine. Poetsko prema njihovom shvaćanju ne znači književno (pjesničko ili narativno) nego stvaralački slobodno kao što je slobodno i direktno *električno iskrenje*. Slikar postaje pjesnik kroz slikarstvo oslobađajući vlastite emocionalne slike. Slikareva imaginacija razmotava sjećanja na sjećanja koja više nisu uhvaćena u zamku logike pamćenja i iskustva. Slikar je oslobođen svakodnevnog iskustva i stvara lirsku atmosferu i pokreće individualni senzibilitet. Pri tome umjetničko djelo nastaje u slikarevoj svijesti. Štýrský i Toyen su slikali tako što su nanosili boju preko različitih predmeta kao što su lišće, kristali šećera, spiralno izrezana kora jabuke, itd. Preuzeti materijali iz konkretne realnosti u slici dobivaju nov izgled i djelovanje na promatrača. Svoje su slike uspoređivali s mikro-fotografskim snimcima realnog svijeta, a neki kritičari su njihova djela povezivali s efektima apstraktno-konkretnog svjetlosnog traga rayograma Mana Raya. Bitan aspekt njihovog slikarstva je bila transparentnost boje. Štýrský i Toyen su nakon dovršenja avangardnih eksperimenata počeli istraživati slikarske tehnike ili postupke poetskog provociranja odnosa materijalne realnosti i fikcionalnosti slike slikarstva.

LITERARTURA: And1, Devet1, Dluh1, Toy1, Štyr1

Artificijelno. Artificijelno je svojstvo koje nosi svaki ljudski čin u rasponu od doživljaja i spoznaje preko

prikazivanja i izražavanja do svakodnevnog ponašanja, seksualnih običaja i mode, drugim riječima, do egzistencije. Artificijelnom ne prethodi neko prvobitno (mitsko) prirodno jedinstvo koje se nastankom civilizacije raspada na komplementarne parove prirodnog i artificijelnog (neprirodnog ili umjetnog). Prirodno i artificijelno nisu komplementarni parovi koji čine idealnu cjelinu (JEDNO). Metaforički, ne postoji podudaranje kruga prirode i kruga kulture, uvijek nastaje neki presjek koji se ne može svesti na ideal ili ideologiju cijelog. Odnosno, nema prirodnog znaka, nego je svaki znak bilo kojeg medijskog prikazivanja i izražavanja (vokalni, lingvistički, slikarski, filmski, modni, kulinarski znak) uvijek artificijelna tvorevina. S estetskog stajališta svaki ljudski artefakt (proizvod) je artificijelan, arbitraran i kontekstualno motiviran. Slika ili roman nisu prirodni, po sebi razumljivi izrazi ili prikazi spoznaje ili doživljaja svijeta nego specifične kulturološke artificijelne paradigme izražavanja ili prikazivanja svijeta ili načina prikazivanja. Realistička slika, naturalistički roman, socijalni film ili apstraktna slika, metaprozni roman ili strukturalni film artificijelne su tvorevine. Poetička karakteristika postmodernih djela je direktno i neskriveno prikazivanje i izražavanje vlastite sintaktičke, semantičke, pragmatičke i medijske artificijelnosti. U tehnološkoj umjetnosti zamisao i fenomen artificijelnosti strojnim, elektronskim ili kibernetičkim efektima prikazuje i izražava bitna svojstva ljudskog bića (želju, zadovoljstvo, percepcija, odnos prema prostoru i vremenu, odnos prema Drugom). Odnosno, pokazuje se da je bit ljudskog bića artificijelna tvorevina konstituiranja hipoteza i reprezentacija subjekta društva, kulture i umjetnosti. Subjekt nije mimezis prirodnog poretka svijeta (analogna struktura) nego je mimezis mimezisa (prikazivanje prikazanog: mimezis kulture i kultura simulacija), a to znači digitalna struktura.

LITERATURA: Alfl, Andel, Bart5, Boš1, Coy1, Fos1, Hans1, Heg1, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5

Artikl. Vidi: Reizam, OHO, grupa

Asamblaž. Asamblažom (assemblage) se nazivaju trodimenzionalni umjetnički objekti nastali spajanjem raznorodnih predmeta i materijala. Između kolaža i asamblaža postoji analogija: asamblaž je trodimenzionalni predmetni kolaž. Kolaž nastaje montažom dvodimenzionalnih slikovnih i tekstualnih fragmenata, a asamblaž montažom trodimenzionalnih predmeta, dijelova predmeta i dvodimenzionalnih slikovnih i tekstualnih fragmenata. Asamblaž je kao oblik umjetničkog oblikovanja nastao u kubizmu, futurizmu i dadaizmu, a primjenjivan je u nadrealizmu, neodadi, fluksusu, *pop artu*, novom realizmu i postmodernoj umjetnosti.
Strategiju asamblaža postavio je Marcel Duchamp ready-madeima koji su nastajali spajanjem upotrebnih industrijski ili zanatski proizvedenih predmeta. Asamblaže su radili kubist Pablo Picasso, američki avangardni slikar i fotograf Man Ray, dadaist Kurt Schwitters, nadrealisti André Masson, Salvador Dali, Meret Oppenheim, René Magritte, Joan Miró, američki neoavangardni umjetnik Joseph Cornell, kao i novi realisti, neodadaisti i pop umjetnici Arman, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Christo, Edward Kienholz, Leonid Šejka, postmodernisti Bill Woodrow, Matt Mullican.

LITERATURA: Golds1, Kapr1, Koz2, Kraus3, Luc5, Mou1, Rub1, Seut1, Subo2

Asimetrični drugi. Asimetrični Drugi je drugi koji je uvijek vanjski i asimetričan subjektu. Naglasak je na asimetriji odnosa "ja" i "ti". Taj odnos nije reverzibilan, on nameće i održava destabilizaciju znanja o intersubjektivnom polju odnosa.
Zamisao "asimetričnog Drugog" uveo je fenomenolog Emmanuel Levinas u teološkim i etičkim studijama, a u kontekstu dekonstrukcije razradio ih je Jacques Derrida i time pripremio za postmodernu raspravu statusa subjekta i Drugog. Derrida je svojim kompleksnim i pluralnim djelom (arheologijom zapadnih metafizika) anticipirao više smjerova anglo-američkih postmodernizama: kako para-formalne književno teorijske rasprave "poslije nove kritike" (Jejlska škola) ili "ljevičarske kritičke diskurse" koji dekonstruiraju načine prikazivanja ideoloških reprezentacija i prezentacija masovne kulture (kritička teorija osamdesetih godina), tako i "konzervativne (desne) diskurse" koji vode rekonstrukciji (i dekonstrukciji) etičkog i teološkog diskursa (jedna od poetičkih linija u devedesetima). Otvorena i nestabilna filozofska linija koju čine Jacques Derrida, Rodolphe Gasché, Emmanuel Levinas i Martin Heidegger je jedna od linija dekonstrukcije koja vodi "konzervativnom biću" kasnog doba koje u transcendentnom, etičkom i estetičkom pronalazi izvore spekulativnog metaforičnog i alegorijskog govora o subjektu. Logika izvođenja pojma asimetričnog drugog kao osnove etičkog i teološkog pisma može se pratiti u sljedećim etapama: (1) o jeziku se misli kao o sistemu pomoću kojeg se uokviruju i stvaraju prikazi i tematizacije svijeta, odnosno, pomoću kojeg se svijet reducira na naše propozicije, (2) jezik uvijek ostaje izvan svijeta, on ne daje sebe svijetu (jezik je događaj u kojem svijet manifestira sebe, ali kao događaj on ostaje vanjski u odnosu na svijet), (3) ako ljudi komuniciraju pomoću

jezika, sam jezik ostaje nekomunikativan, on je samodovoljan, zatvoren, pruža otpor pristajanju, apsolutno nam je stran, (4) jezik nije "instrument" pod našom kontrolom, (5) iskustvo jezika znači prekid subjektivnosti i susretanje licem u lice s "nečim drugim" što se prema Celanu može nazvati "die ganz Anderen Sache", (6) ali upravo je jezik kao nešto vanjsko i strano i subjektu i svijetu to što uvodi asimetriju između drugoga i mene ("Moje ja ne potječe od drugog, drugi se događa meni."), (7) to je mjesto na kojem se uvodi etičko - drugi nema svoje mjesto, svoje vrijeme, svoju bit, on je samo njegov zahtjev i moja dužnost. Zamisao asimetričnog Drugog je osnova teološkog, etičkog i estetskog obrata. Zamisao dužnosti je ključna. Dužnost na koju Levinas misli ne oslanja se na neko pravo koje sam ja, ili koje smo mi, prethodno ozakonili. Ako me drugi obavezuje, to nije stoga što on ima pravo na to, koje sam mu ja, direktno ili indirektno dao. Moja sloboda nije izvor njegovog prava: nismo dužni zato što smo slobodni, i zato što je tvoj zakon moj zakon, nego zato što tvoj zahtjev nije moj zakon, zato što sam na udaru drugoga ("Dakle ja sam odgovoran i ne smijem brinuti o odgovornosti drugoga za mene.").

Koncepti metafizičke, rodne, etničke, rasne, klasne ili životne drugosti su bitni za avangardističke (Marcel Duchamp, Francis Picabia, Hannah Höch, Claude Cahun) i postmodernističke (Adrian Piper, Cindy Sherman, Matthew Barney) akcije, produkcije i oblike ponašanja. Umjetnica ili umjetnik je taj koji sebe identificira kao drugoga u odnosu na dominantni jezik, ponašanje, norme ili stvaranje u građanskom i potrošačkom društvu.

LITERATURA: Cha3, Dak1, Derr3, Fou17, Han1, Hop1, Lac7, Levinas1, Levinas2, Mcc2, Ow4, Ric1, Šuv75, Tod6, Tuck2, Verg1

Asocijacija. Asocijacija označava povezivanje predodžbi na taj način da pojava određene predodžbe izaziva u svijesti drugu predodžbu. U psihologiji se asocijacijom ideja naziva mentalni proces u kojem jedna vizualna pojava neposredno izaziva prisjećanje na neku drugu pojavu, na primjer, stijena svojim oblikom podsjeća na ljudsku glavu ili mrlja tinte na pticu. U poetičkom smislu asocijacije mogu biti: (1) slučajne, kada umjetnik stvara slobodne oblike bez namjere da oni podsjećaju na nešto, ali promatrači u njima prepoznaju prirodne ili umjetne oblike, (2) namjerne, kada umjetnik svjesno stvara naoko slobodne oblike očekujući da oni promatrača podsjete na nešto određeno i nedvosmisleno; karakteristična je upotreba slobodnih apstraktnih oblika koji se mogu prepoznati kao seksualni i erotski oblici i simboli, i (3) namjerne, kada umjetnik svjesno stvara prividno slobodne oblike koji su višesmisleno obećavajući i motivirani tako da različiti promatrači mogu prepoznati različite prikaze, ovisno o situaciji u kojoj percipiraju umjetnički rad ili ovisno o svojim političkim, moralnim, običajnim i estetskim stajalištima. Asocijativnost umjetničkog rada je određena istovremeno motiviranošću likovnog oblika, ali i širim kontekstom u kojem se djelo pokazuje i interpretacijama koje ga prate.

Slobodne asocijacije su postale poetičko načelo u nadrealističkoj i postnadrealističkoj poetici i povezane su s idejama automatskog pisanja, crtanja i slikanja. Automatski crtež ili slika nastaju kao umjetničko djelo namjerno načinjeno bez svjesne kontrole pokreta i kompozicije. Automatska umjetnička djela nastaju kao: (1) individualni umjetnički radovi umjetnika koji se pri realizaciji djela autotelepatski ili narkotički oslobađaju svjesnih namjera i kontrole, (2) umjetnički radovi koji nastaju slučajno, na primjer, slučajnim prolijevanjem boje ili upotrebom mehaničkog kretanja nekog stroja za nanošenje boje ili ostavljanje traga i (3) kolektivni umjetnički radovi, gdje sudionici stvaralačke seanse zajednički djeluju bez međusobnog dogovora stvarajući nekontroliranu strukturu slike ili crteža. Forme nastale automatskim postupkom su "slobodne forme", koje se asocijativno povezuju s oblicima iz sjećanja, snova, fantazija, narkotičkih vizija ili prirode. Metoda asocijativnog prepoznavanja oblika je postupak semantiziranja nemimetičkih likovnih kompozicija. U nadrealizmu se dodjeljivanje značenja postupkom slobodnih asocijacija tumačilo kao otkrivanje psihoanalitičkog nesvjesnog.

Asocijativna apstrakcija je zajednička oznaka za primjere lirske apstrakcije, apstraktnog ekspresionizma i enformela koji slobodne forme koriste kao osnovu asocijativnog razumijevanja i doživljaja umjetničkog djela. Cilj asocijativne apstrakcije nije stvaranje "čistih" apstraktnih formi nego prikazati apstraktne forme na takav način da motiviraju različite slobodne doživljaje: (1) u apstraktnoj formi se prepoznaje konkretan motiv (predmet, ljudska figura ili portret, životinja, biljka), (2) u apstraktnoj formi prepoznaje se neki opći oblik kao što je oblik ptice, životinje, ženskog tijela, pejzažne kompozicije, premda ne ukazuje na konkretnu pticu, životinju, tijelo ili prostor pejzažnog prikazivanja. Slika Jacksona Pollocka *Sjenke* (1948.) karakterističan je primjer modernističke asocijativne slike. Slika je apstraktna, međutim, njezine forme i kompozicijska struktura istovremeno podsjećaju na znakove hijeroglifskog pisma, indijanske crteže na pijesku i figuralne kompozicije. Ni jedna od motiviranih asocijacija nije do kraja provedena, pa djelo ostaje značenjski i doživ-

ljajno otvoreno za razumijevanje i reakciju promatrača. Ideja otvorenog djela koje se dovršava činom recepcije i asocijativnim uspostavljanjem motiviranog značenja jedna je od bitnih odlika modernističke apstrakcije nakon Drugog svjetskog rata.

Pojam motiviranosti svojstven je i postmodernoj umjetnosti. Različito od visoke modernističke apstraktne umjetnosti, postmodernistička asocijativnost nije utemeljena na primarnim oblicima ili apstraktnim kompozicijama nego na upotrebi kompozicijskih modela, ikonografskih rješenja, fragmentarnih citata i kopija koje motiviraju promatrača na prepoznavanje u jednom umjetničkom djelu nekog drugog djela iz povijesti umjetnosti ili drugih umjetničkih disciplina (književnosti, filma, fotografije). Asocijativna djela se razlikuju od doslovnih citata, kolaža i montaža po tome što referenca na druga djela doslovna. Promatrač nije sasvim siguran je li njegova asocijacija uzrokovana djelom ili njegovim gledištima i predispozicijama s kojima pristupa djelu. U postmodernom umjetničkom djelu transavangarde i neoekspresionizma likovna forma se ne koristi kao osnova asocijativno stvaranja značenja nego su kompozicijska i ikonografska rješenja likovne forme s njihovim značenjima perceptivna i tekstualna osnova ukazivanja i podsjećanja na druga umjetnička djela. Slika Francesca Clementea *Dva slikara* (1980.) primjer je postmodernističke asocijativne motivacije. Slika je mimetička i prikazuje ikonički ono što prikazuje: dva naga slikara u svađi u pejzažu. Asocijativna je zato što je slikana po različitim stilskim obrascima, iako ni jedan ne prikazuje doslovno. Slika istovremeno podsjeća na primitivističku i romantičarsku sliku. Promatrač može imati samo slobodne asocijacije o njezinom stilskom statusu, ne može je odrediti i pročitati na konzistentan i cjelovit način. Njezina stilska nekonzistentnost i necjelovitost posljedica je umjetnikovih ideja o nejedinstvu i necjelovitosti povijesnih umjetničkih stilova.

LITERATURA: Arnh2, Gligor2, Merle2, Na1, Posle1, Read3, Roc1

Asocijativna apstrakcija. Vidi: Apstraktni figuralisti, Apstraktni pejzaž, Asocijacija, Slobodne forme, Figuralno

Aura. Aura ili jedinstvena vrijednost autentičnog umjetničkog djela utemeljena je u ritualu u kojem je imala svoju izvornu i prvu upotrebnu vrijednost. Aura se može, zato, definirati kao jednokratna pojava daljine ma koliko bila blizu. Drugim riječima, to je formulacija kultne vrijednosti umjetničkog djela u kategorijama prostorno-vremenskog opažanja: "Daleko je suprotno onome što je blizu. Bitno daleko je nedosežno. Nedosežnost je zapravo glavna vrijednost kultne slike. Po svojoj prirodi ona je daleko ma koliko bila blizu. Blizina koju sugerira njegova materija ne uklanja daljinu, koja ostaje i nakon njegove pojave" (W. Benjamin).

Aura je, prema Walteru Benjaminu, i ono što nestaje uslijed tehničke reprodukcije umjetničkog djela. Znači da je aura negativna kvalifikacija reproduciranog umjetničkog djela. U doba tehničke reprodukcije umjetničkog djela propada njegova aura. Dekonstruira se pretpostavljena neponovljivost produkcije, jedinstvenost umjetničkog djela i vrijednost autentičnosti. Taj proces je vrlo složen i višeznačan. Prvo, reprodukcijska tehnika izdvaja reproducirano iz područja tradicije. Umnožavajući reprodukciju, njezina pojava postaje mnogostruka. Dopuštajući reprodukciji da ide u susret potrošaču u bilo kojoj situaciji, reprodukcijska tehnika aktualizira reproducirano. Suvremena tehnika reproduciranja poništava tradicionalne vrijednosti kulturalnog nasljeđa: "Ta je pojava najočitija u velikim povijesnim filmovima. Ona stječe sve više pozicija, pa kad Abel Gance 1927. oduševljeno uzvikuje: *Shakespeare, Rembrandt, Beethoven raditi će filmove... sve legende, sve mitologije, svi mitovi, svi začetnici religija, jest sve religije... čekaju svoje uskrsnuće u filmu, a heroji navaljuju na vrata*, tada on, vjerojatno i ne sluteći što to znači, poziva na temeljitu likvidaciju". Tehnička reprodukcija umjetničkog djela po prvi put u svjetskoj povijesti oslobađa djelo njegove parazitske egzistencije u ritualu. Reproducirano umjetničko djelo sve više postaje reprodukcija umjetničkog djela namijenjena reproduciranju. Fotografska ploča omogućava mnoštvo kopija, a pitanje o originalnoj kopiji je besmisleno. Ali, u trenutku kad se odstrani mjerilo autentičnosti u umjetničkoj proizvodnji, mijenja se cjelokupna funkcija umjetnosti. Njeno utemeljenje u ritualu nadomještava drugačija praksa: utemeljenje u politici.

Prema Theodoru Adornu, koji dijalektički tumači Benjaminovu teoriju, nije samo sada i ovdje umjetničkog djela (Jetzt und Hier des Kunstwerks) ono što čini njegovu auru, nego i ono što u njemu uvijek nadilazi njegov karakter čiste datosti, njegov sadržaj. I zato, tvrdi Adorno, ne može se to ukinuti i htjeti umjetnost. Tu se uočava ključni paradoks Benjaminovog i Adornovog mišljenja: Adornov pojam umjetnosti ipak opstoji u domeni specifičnog fenomenologijskog djelovanja unutar elitne i masovne kulture, a Benjamin prelazi s fenomenologijskog djelovanja na političke efekte masovne kulture: "Masovnoj reprodukciji posebno odgovara reprodukcija masa". Politička dimenzija tehničke reprodukcije

su, prema Eduardu Cadavi, tehnike reprodukcije (fotografije, filma) koje masi omogućavaju da sebe gleda u lice, da sebe vidi kako vidi, kao da gleda u ogledalo. I u toj složenoj medijskoj razmjeni između umjetnosti, kopije i mase ukazuje se bitna razlika između buržoaskog, nacističkog i kritičkog pogleda na umjetnost. Za buržoasko društvo umjetnost je sama fenomenalnost umjetničkog radi umjetnosti, zapravo, Baudelaireovo *l'art pour l'art*, drugim riječima, privid posebnosti autentične umjetnosti izvan mase. Za nacističko društvo umjetnost je sredstvo estetizacije politike i realizacije totaliteta društva kao spektakla. Za Benjaminovu kritičku teoriju cilj je politizacija umjetnosti: "Pojmovi koje prvi put uvodimo u teoriju umjetnosti razlikuju se od uobičajenih po tome što su neupotrebljivi za ciljeve fašizma. Upotrebljivi su, međutim, za formuliranje revolucionarnih zahtjeva u politici umjetnosti".

LITERATURA: Ado5, Benj1, Benj2, Benj3, Benj4, Benj5, Benj6, Benj7, Kad1

Autobiografska umjetnost. Autobiografskom umjetnošću (tekstom, performansom, filmom ili instalacijom) nazivaju se umjetnička djela koja pokazuju, prikazuju ili govore o svojem autoru (njegovom identitetu, načinu života, fantazmima, fikcijama, iskustvima). Klasična autobiografska djela su dnevnički, introspektivni ili memoarski zapisi koji otkrivaju tajni, javni ili stvaralački život umjetnika, filozofa ili ratnika. Postmodernistička autobiografska djela nas vraćaju samom činu pisanja, javnom samopokazivanju (ekshibicionizmu) ili dokumentarnoj rekonstrukciji fragmenata vlastitog života, pri čemu u prvi plan ne izlaze priče, podaci, činjenice ili fantazmi nego jezik pisanja, samopokazivanja ili dokumentarnog rekonstruiranja. Stvaranje postmodernističkog autobiografskog umjetničkog djela je neka vrsta jezičke igre, a jezička igra je "životna aktivnost" iz koje nastaje djelo i koja govori o stvaranju djela ili stvarnim i fikcionalnim doživljajima. Kada se kaže da Barthesov *pseudo-esej Roland Barthes po Rolandu Barthesu*, prozna "jezička" pjesma Lyn Hejinian *Moj život*, dekonstruktivistički erotski romani Kathy Acker, Tame Janowitz ili Davida Leavita, mistifikacije vlastitog djetinjstva dokumentarnim fotografskim instalacijama Christiana Boltanskog ili performansi označeni sintagmom "javni performansi: privatna sjećanja" Laurie Anderson i Julie Hayward izvode narativne reprezentacije subjektivnosti kroz "životnu aktivnost", dolazi se do središta postmodernističkog mišljenja, a to je "hipotetički subjekt". Barthes piše "Ja ne kažem: Ja ću opisati sebe", nego "Ja pišem tekst i nazvat ću ga R. B." Postmoderni subjekt, pa time i subjekt umjetnika, pisca, teoretičara književnosti nije "biće od krvi i mesa" nego konstruirana ili simulirana hipoteza o subjektu pisanja (*écriture*). Hipoteza o subjektu postoji kao mimezis drugih hipoteza iz povijesti književnosti, umjetnosti, filma, masovne kulture, politike ili tipizirane trivijalne svakodnevnice. Sva ta autobiografska djela su djela o hipotezi subjekta koji je "od" književnosti, teorije, likovnih umjetnosti, performansa ili filma. Za razumijevanje postmodernističke autobiografije bitna je Lacanova teza "Nema metajezika!", što znači da autobiografija nije privilegirani objektivni diskurs nego jezik u koji se upisuju fragmentarne hipoteze životne igre i želje da se jezikom dosegne biće, na primjer, pisanja. Postmodernističke književne ili teorijske autobiografije su primjeri "mekog, rasutog i fragmentarnog pisma", budući da su kruženje od metajezika (govora o govoru, govora o fantazmima o sebi, govora o prikazivanju sebe) do prodora subjektivnosti, hipotetičnosti, želje, ekshibicionizma, prikazivanja drugog i vlastitih reprezentacija u diskursu drugog, u metajezik. Postmodernističke autobiografije su najčešće: (1) dekonstrukcije teorijskog diskursa (R. Barthes, roman *Samuraj* Julije Kristeve), (2) primjeri feminističkog diskursa i diskursa različitih marginalnih grupa koje ne pripadaju dominantnoj kulturi i "diskursu gospodara" (etničkih, homoseksualnih, političkih mikrokultura), (3) mimezisi diskursa i reprezentacija popularne kulture (dnevnici-proza Laurie Anderson iz sedamdesetih godina) i (4) ironijske, ludičke i simulacijske projekcije individualnih mitologija postmodernog umjetnika, kritičara i teoretičara (Victor Burgin, Gary Indiana, Trinh T. Min-ha, David Wojnarowicz, Sherrie Levine, Adrian Piper, kao i Željko Jerman, Vlado Martek).

LITERATURA: Ack1, Alp2, Bart18, Bart20, Bart22, Cab1, Cix2, Cix3, Cix4, Cix5, Epst1, Fuller1, Gold1, Gold4, Gold5, Jerm2, Jerm3, Jon1, Jon2, Kord5, Kord11, Ph1, Ph2, Sano1, Sz1, Šuv 75, Šuv 73, Šuv81, Vujano3, Wallis1, Wallis2, Wau1

Autoerotizam. Autoerotička umjetnička djela su slike, skulpture, fotografije, filmovi, video radovi, body art akcije i performansi u kojima umjetnik prikazuje i pokazuje čin, nagovještaj ili atmosferu spolnog samozodovoljavanja. Body art i performans umjetnici izlažu svoje tijelo narušavajući granicu privatnog i javnog, umjetničkog i seksualnog, fiziološkog i estetskog. Body art umjetnik Vito Acconci masturbirao je pred publikom. Drugom prilikom je realizirao rad *Ljubljenje* (1970.) u kojem je ružem namazao usta i ljubio svoju ruku ostavljajući na njoj otisak. Zatim je ruku otirao o litografski kamen pomoću kojeg je štampao otiske otiranja ruke. Akciju je dokumentirao,

a dokumentaciju izložio. Performans umjetnica Lynda Benglis je realizirala video rad *Sada* (1973.) u kojem je iz profila snimljena glava autorice koja ljubi svoj portret projiciran na velikom video monitoru. Karakteristični primjeri su radovi Friederike Pezold, Brucea Naumana, Lucasa Samarasa, Luigija Ontanija, Milenka Matanovića, Sanje Iveković, itd.

LITERATURA: Alf1, Ack1, Bart11, Fou4, Fou7, Fou8, Fou21, Jon1, Jon2, Kop3, Kraus2, Luc10, Ph2, Šuv109, Ver1

Autohistorizacija. Autohistorizacija je diskurzivna i vizualna, najčešće ironična interpretacija kojom umjetnik svoj rad klasificira i procjenjuje u odnosu na povijest: (1) da bi ukazao na svoje mjesto u povijesti umjetnosti ili (2) da bi teorijski ili ironijski problematizirao važeći interpretativni poredak povijesti umjetnosti. Za umjetnike konceptualne umjetnosti i postmodernizma područje rada nije samo produkcija umjetničkih djela nego i rad s vrijednosnim, značenjskim i političkim aspektima historizacije u umjetnosti i kulturi. Ideja autohistorizacije je karakteristika ponašanja i djelovanja postpovijesnih umjetnika, koji povijesti pristupaju kao arhivu, depou ili imeniku s klasificiranim vrijednostima, značenjima, ulogama i umjetničkim statusima. Autohistorizacijom umjetnik ne postiže realne vrijednosti nego pokazuje, s humorom ili bez njega, da nema realnih povijesnih vrijednosti.

S modelima autohistorizacije radili su Ben Vautier, Salvo, Braco Dimitrijević, Guglielmo Achille Cavellini. Njihovi postupci zasnivaju se na dva konceptualna zahvata: (1) na historizaciji, tj. umjetnik donosi odluku da je neka osoba, neko mjesto ili neka situacija od povijesne važnosti; na primjer, Dimitrijević je na umjetničkim i izvanumjetničkim lokacijama postavljao natpise "Ovo bi moglo biti mjesto od historijskog značaja" (1975.) i (2) na autohistorizaciji, kada umjetnik vlastiti rad, vlastiti društveni život ili povijesnu poziciju povezuje sa životom, djelom i povijesnim vrijednostima velikih umjetnika (pisma Salva i Cavellinija).

LITERATURA: Balj2, Cav1, Dim2, Damnj1, Damnj2, Lipp10

Autokritika. Autokritikom se u teoriji modernizma Clementa Greenberga naziva preispitivanje prirode slikarstva s ciljem pročišćavanja i otklanjanja neslikarskih aspekata u umjetnosti slikarstva. Prema Greenbergu, zadatak slikara je u okvirima svoje prakse otkriti i odstraniti ne-slikarske aspekte (plastički, mimetički i iluzionistički aspekti). Rezultat autokritike slikarske prakse je autonomno i autentično slikarsko umjetničko djelo definirano kao apstraktna, slikovna i dvodimenzionalna površina. Ideja autokritike odnosi se na slikarstvo apstraktnog ekspresionizma 40-ih i 50-ih godina, kao i na postslikarsku apstrakciju 60-ih.

LITERATURA: Green1, Green6, Green13

Autonomija umjetnosti. Autonomija umjetnosti označava status umjetnosti kao specifične i posebne discipline, profesije i sfere kulture. Ideja autonomije umjetnosti povezuje se s velikom diobom disciplina u doba prosvjetiteljstva (XVIII. stoljeće), kada se integralni kršćanski koncept europske kulture razložio na autonomne sfere društvenog života i produkcije: religiju, politiku, etiku, znanost, proizvodne djelatnosti i umjetnost.

Ideja autonomije umjetnosti ima pet konceptualnih i povijesnih određenja: (1) umjetnost radi umjetnosti (franc. *l'art pour l'art*): smisao i priroda umjetnosti u ranom buržoaskom društvu pronalazi se u njezinoj estetskoj posebnosti i ostvarivanju estetskog zadovoljstva, (2) ideološka i politička autonomija: u umjetnosti se i kulturi ostvaruje odbacivanjem utilitarnih zahtjeva društva u kojem nastaje i postignućem umjetničkih značenja, ciljeva i vrijednosti, (3) medijska autonomija: zamisao autonomije umjetnosti primjenjuje se na pojedinačne umjetničke discipline i medije, pa se govori o autonomiji slikarstva, skulpture, filma, poezije, (4) ekonomska autonomija: u pitanju je borba umjetnika u tržišnim kapitalističkim odnosima za nezavisnost formalnih, značenjskih i vrijednosnih potencijala umjetničkog rada i (5) teorijska autonomija: zahtjev za istraživanjem prirode umjetnosti u kontekstu i svijetu umjetnosti, a ne izvanumjetničkim teorijskim disciplinama.

LITERATURA: Frasc1, Hab1, Hab4, Hab5, Harr12, Harr13, Harr33, Harr45

Autor. Autor je umjetnik čiju zamisao i projekt umjetničkog djela mogu realizirati i druge osobe (profesionalci, publika ili slučajno izabrani suradnici). Zamisao autora svojstvena je kasnom industrijskom društvu u kojem proizvodni odnosi određuju profesionalnu podjelu rada i razdvajanje intelektualnog od proizvodnog rada. U konceptualnoj umjetnosti pojam "autor" označava umjetnika koji istražuje prirodu umjetnosti pomoću drugostupanjskog diskursa i teorijskog objekta.

LITERATURA: Artla22, Bart17, Bart20, Fuo5, Groy2, Silv3, Vujano3,

Autorefleksivna umjetnost. Autorefleksivnom umjetnošću naziva se umjetnička pro-teorijska praksa koja predočava postupke stvaranja i funkcioniranja umjetničkog djela i umjetnosti. Može se reći da svako umjetničko djelo "govori" (predočava, prikazuje,

zastupa) i o tome kako se ukazuje njegovo uobličavanje, kako je nastalo i kako djeluje. Ali, tek određeni radovi pokazuju pojavnost, postupke formuliranja i različite putove funkcioniranja umjetničkog rada kao vlastiti "sadržaj". Pitanje autorefleksije je pitanje sadržaja. Uobičajena zamisao sadržaja ukazuje na reference djela i nekog mogućeg svijeta izvan rada. Autorefleksivni radovi se zasnivaju na doslovnom razumijevanju riječi "sadržaj". Sadržaj umjetničkog rada je ono što sadrži rad koji se ukazuje pred nama, a on doslovno sadrži aspekte svoje pojavnosti, posljedice procesa nastajanja i potencijalna polazišta djelovanja u svijetu (umjetnosti, kulturi, društvu i prirodi). Smisao tako definiranog sadržaja je spoznaja prirode, okvira, metoda, stavova, vrijednosti i funkcija umjetničkog rada. Autorefleksija je specifičan način prikazivanja ili "odražavanja" umjetničkog rada (slike, *performansa*, glazbenog događaja, teksta, itd.), postupka njegovog stvaranja i načina funkcioniranja. Cvetan Todorov autorefleksiju određuje sljedećom shemom: "Umjetnost dvadesetog stoljeća otkrila je to svagdašnje svojstvo umjetnosti: djelo priča o vlastitom stvaranju, ono što jedno platno iznosi, to je kako je izrađeno; tekst kako je napisan." Zamisao autorefleksije nije koherentna, što znači da je u različitim radovima naglasak na različitim razinama autorefleksije: (1) pojavnost djela prikazuje pojavnost djela, (2) pojavnost djela otkriva procese produkcije djela, (3) transformacija djela (predmeta) u proces dana kao egzistencijalno iskustvo, (4) proces je metoda kojom se usavršava i, metaforično rečeno, transcendira djelo, (5) pojavnost djela demonstrira funkcije djela u odnosu na subjekt umjetnika, subjektivnost promatrača, okvire mikrokulture kojoj umjetnik pripada, okvire šire kulture, ideologije i općih aksioloških modela. Ako pojavnost umjetničkog rada prikazuje svoju pojavnost, tada se govori o prikazivanju prikazanog i prikazivanju konstrukcije. Suština rada je samo prikazivanje i konstruiranje. Prikazivanje prikazanog eksplicira načine na koje se referentni odnos slike ili teksta uspostavlja u nekom mogućem svijetu i načine na koje referentni odnos povezuje referencu (predmet koji se prikazuje) i sliku ili tekst. Prikazivanje konstrukcije pokazuje kako se odnosi slike ili teksta, strukture slike ili teksta, i pravila (pretpostavki, konvencija) konstrukcije uspostavljaju u nekom mogućem svijetu. Kada umjetnički rad prikazuje način na koji prikazuje ili na koji je konstruiran, odnosno, na koji egzistiraju elementi i odnosi konstrukcije, on poprima aspekte drugostupanjskog (meta) djela budući da locira, specificira i objašnjava djelo i u širem smislu umjetnost.
Problematika pojavnosti djela koja ukazuje na proces produkcije djela razrješava se na dva načina: (a) postavljanjem procesa produkcije rada na mjesto djela, čin produkcije djela se redefinira u samo djelo i (b) završeni rad (slika, tekst) formalno specificira stupnjeve/korake realizacije djela, a pojavnost rada se ukazuje kao: (1) trag procesa iz koga se proces može konceptualno rekonstruirati i (2) specifikacija procesa, tj. rad specificira i na drugostupanjskoj razini eksplicira karakter i prirodu procesa nastanka djela. U pitanju je redefiniranje i otklon statusa umjetničkog djela od "artefakta" u proces ili događaj koji se prezentira na mjestu sa značenjima i vrijednostima *artefakta*. Status umjetničkog djela dat kao prvostupanjska pojavnost redefinira se prvostupanjskim mogućnostima realizacije pojavnosti rada u drugostupanjsku teorijsku pojavnost. Pretpostavka da nije bitno djelo ili konačni rezultat nego egzistencijalni čin, iskustvo i svijest, temelji se na stavu da je umjetnost istraživanje, način života ili igra, a djelo samo jedno od pomoćnih sredstava istraživanja, življenja ili igre. Karakteristična je pozicija da problem, inspiraciju i zadatak treba egzistencijalno prevladati, a ne preobraziti u proizvod. U tom smislu je G. C. Argan ukazao na razvoj moderne umjetnosti u smjeru istraživanja. Prema Arganu rezultat ne mora biti dostignut ili možda nije vrijedan spomena ili je prevladan u času kada se smatra da je dostignut, tj. proces se verificira kao model mišljenja, rada, ili ponašanja. Germano Celant u raspravi o "siromašnoj umjetnosti" i njezinoj postobjektnoj karakterizaciji utvrđuje da su činovi (performansi, akcije) umjetnika svjesne identifikacije realnosti, akcije i mišljenja kroz neprekidno verificiranje umjetnikovog mentalnog i fizičkog postojanja. Autor se postavlja u središte između ideje i materije, postajući isključivi protagonist događaja integrirajući se s aktualnošću kroz neposredan razvoj u vremenu i prostoru. Bez obzira da li je direktno ili indirektno ekspliciran, proces postaje važan, jer se djelo kroz njega razvija materijalno, tehnički i konceptualno. Proces realizacije rada je osnova na kojoj se on utvrđuje i razvija, prekoračuje granice ili ih utvrđuje. Pollock je govorio da stvara djelo poput prirode. Nasuprot njemu, Warhol je pisao da radi poput stroja: u tom je slučaju proces verifikacija djela, njegovo transcendiranje od "običnog materijalnog predmeta" u "vrijedan predmet posebnog čina". Ideja remek-djela se iz područja vrednovanja objekta (slike, skulpture) pomiče u područje vrednovanja posebnog herojskog ili mitskog čina umjetnika. Djelo nije vrijedno po tome što je objekt nego po tome što je nastalo na poseban način, što ga je stvorio značajan, velik, nadaren ili autentični subjekt. A "izuzetni subjekt" je hipoteza koja nastaje iz Van

Goghovog ludila, snage Pollockove kvazi-ritualne geste ili bičevanja površine slike/predmeta u Gattinovim enformelističkim radovima. Autorefleksivna analiza funkcija umjetničkog djela iskazuje se na dva načina: (a) umjetnički rad ili neki potencijalni proces analogan je simptomu, tj. otkriva mehanizme koji upravljaju radom, usmjeravaju ga, najavljuju i utvrđuju njegova značenja i vrijednosti, i (b) umjetnički rad pokazuje kako se mijenjaju njegova značenja, a da se pri promjenama funkcija rada ne mijenja fenomenologija (pojavnost) samog rada. U oba slučaja umjetničko djelo je srodno eksperimentalnoj situaciji u kojoj se simuliraju i demonstriraju složene značenjske, aksiološke, psihološke i socijalne dimenzije svijeta umjetnosti. Rad je postavljen kao prvostupanjska situacija (simptom, eksperiment, primjer), da bi se na drugostupanjskoj razini otkrili, pokazali i objasnili efekti prvostupanjske situacije.

Zamisao i realizacije autorefleksije uspostavljaju se u širokom rasponu od formalnih shema površinskih mehanizama, preko modela transformacije značenja, do zamisli umjetničkog djela kao "labirinta" (arhiva, biblioteke). Zamisao umjetničkog djela kao "labirinta" ukazuje se kada se umjetničko djelo konstituira analogno intertekstualnom području njegovog odnosa s drugim umjetničkim djelima ili diskursima teorije ideja, ideologije, religije, itd. Autorefleksivni rad se pojavljuje kao mapa putova jednog "složenog labirinta" koji se korak po korak otkriva u percepciji pojavnosti i značenja u odnosima s drugim značenjima i pojavnostima. Umjetnički rad je kao djelo "o umjetnosti" proizveden na osnovi drugih umjetničkih djela koja su citirana, montirana i uvođena primjenom različitih poetičkih postupaka. Djelo odgovara zahtjevima poststrukturalističkih shema prekoračenja rascjepa diskursa i slike. Autorefleksivni umjetnički rad ne govori o samom procesu realizacije nego o označiteljskoj praksi unutar intertekstualnih odnosa koji prethode i uokviruju proces realizacije i mišljenja "u" i "o" procesu realizacije umjetnosti. Polazeći od Michela Foucaulta, o umjetničkom se djelu može govoriti kao o primjerku pogodnom za "arheološku rekonstrukciju" označiteljskih moći povijesti umjetnosti, povijesti subjekta, povijesti teksta, povijesti slike, itd.

LITERATURA: Arg4, Artla1, Artla2, Artla3, Artla4, Artla5, Artla6, Artla7, Artla8, Artla9, Artla10, Artla11, Artla12, Artla13, Artla14, Artla15, Artla16, Artla17, Artla18, Artla19, Artla20, Artla21, Artla22, Artla23, Artla24, Artla25, Artla26, Brej4, Breto2, Buc4, Buc15, Cela1, Cela2, Cela4, Cela 6, Cela9, Franze1, Fuo5, Green6, Green13, Kosu4, Kosu14, Legg1, Lipp5, Lipp10, Men1, Men2, Men3, Men6, Men7, Men8, Mey1, Millet1, Millet2, Morg 1, Morg6, Na1, Oh1, Schla1, Šuv5, Šuv6, Šuv8, Šuv9, Šuv16, Šuv26, Šuv54, Šuv55, Šuv56, Šuv63, Šuv65, Šuv75, Wallis1, Zab4

Autorefleksija, poetička definicija. Poetička definicija autorefleksije pokazuje da je umjetničko djelo određeno aspektima subjekta (uma, duha, psihe, nesvjesnog) koji mu prethode, koje izražava i koje referira. Poetička definicija autorefleksije je neposredna posljedica značenjske i verifikacije smisla "apstraktnih umjetničkih djela" koja ne referiraju na aktualni svijet ili čije reprezentacije nisu date na konzistentan način suglasno uobičajenom iskustvu ili narativnom okviru (ekspresionizma, nadrealizma). Apstraktna geometrijska slika (na primjer, Ivana Picelja, Julija Knifera), ekspresionistički gestualno deformirani lik žene (Willema de Kooninga), škrabotina automatskog crteža (Andréa Massona) ili nelogična i neempirijska priča fantastičke slike (Maxa Ernsta, Salvadora Dalija) ne mogu se interpretirati pozivanjem na sličnost slike i prikazanog "originala" iz svijeta, na vezu rada i kanonizirane fikcije (povijesni događaj, mitska priča, biblijska scena), nego se verificiraju na drugi način. Drugi način je pomak ne samo referentnih odnosa s jednog objekta na drugi, nego i transformacija samog čina uspostavljanja referentnog odnosa. Slika ili tekst ne prikazuju aktualno stanje stvari svijeta nego su izraz unutrašnjih stanja subjekta. Zamisao "izraza" razlikuje se od zamisli "prikazivanja", time što se prikazivanje zasniva na pikturalnoj sličnosti, ikoničkoj vezi ili rekonstrukciji invarijanti viđenog u svjetlu ambijenta, a izraz na zamisli "traga" unutarnjeg svijeta (duha, duše, psihe, nesvjesnog). "Trag" može biti ostatak nekog čina, njegova posljedica ili znak. Arbitrarnost znakovne karakterizacije traga važnija je od sličnosti ili pikturalne podudarnosti s originalom. Zamisao traga povezuje se s onim aspektima koji se ne mogu vizualno prikazati nego se tek sekundarno mogu razumjeti ili doživjeti posrednim modelima ponašanja. Aspekti koji se ne mogu direktno percipirati su "unutrašnja stanja i procesi subjekta" koji se, ovisno o aktualiziranoj teoriji, određuju kao "unutrašnja nužnost", "psihičko", "duhovno", "nesvjesno", "paranoično", itd. Referentni odnos slike koja "ne prikazuje" i unutrašnjih stanja subjekta uspostavlja se u danom mogućem svijetu u kojem umjetnik i promatrač sudjeluju u uspostavljanju konvencija izraza. Bez konvencija ne možemo utvrditi kontekst i značenja "izraza". Način uspostavljanja referentnog odnosa slike i unutrašnjih stanja je bliži uspostavljanju referentnih odnosa teksta i svijeta u književnosti, nego slike i svijeta u prikazivačkom slikarstvu. On se zasniva na "odnosu" koji se uvodi arbitrarno ili konvencionalno, koji postaje "prirodno" prihvatljiv i razumljiv. Naznačeni skok iz materijalnosti slike u um, duh, nesvjesno, psihu, itd. diskontinuiran je, rascjep "duha i materije" popunjava

se diskurzivnim naznakama, kao u primjerima automatskog crteža i teksta u nadrealizmu. Polazna konvencija automatskog crteža i teksta je zasnivanje na neusmjerenom i nekontroliranom crtanju/pisanju koje je trag nesvjesnog. Da bi trag bio prepoznat kao učinak nesvjesnog, nesvjesno mora odgovarati pretpostavljenom scenariju: "Breton je klasificirao sedam kategorija identifikacije: (1) kontradikcije; (2) reprezentacije u kojima je jedan od termina skriven; (3) reprezentacije koje su uvedene pomoću metafore ali ne funkcioniraju prema mogućnostima koje se sugeriraju metaforom; (4) reprezentacije koje imaju karakter halucinacije; (5) reprezentacije koje apstraktnim skrivaju konkretno; (6) reprezentacije koje uključuju negaciju nekih elementarnih fizičkih svojstava; i (7) reprezentacije koje provociraju smijeh." Očit je paradoks između zahtjeva za neusmjerenim i nekontroliranim škrabanjem (crtanjem, pisanjem) i propisanim kriterijima. Naznačeni paradoks je lako pokazati i na primjerima ekspresionističkih slika u kojima se, na primjer, ludilo umjetnika povezuje s deformacijom oblika i likova na slici. Paradoks se može razumjeti na tri načina: (a) prihvaća se prešutna konvencija koja povezuje neusmjerenost i tipiziranost ikonografske sheme, (b) pokazuje se da je to još jedan od paradoksa promatranog pokreta (nadrealizma, ekspresionizma), drugim riječima, paradoks poetičke strukture se prihvaća kao još jedan od primjera paradoksalnosti pokreta, i (c) paradoks se kritički locira, pokazuje se da su veze slike i uma kvazi-uzročne, odnosno da je ustanovljena sukladnost diskurzivni produkt ili fikcija.

Metodološke funkcije autorefleksije razradio je kritičar Clement Greenberg u eseju *Modernist Painting.* U tekstu se definiraju i tumače osnove modernizma i modernističkog slikarstva. Greenberg interpretira američko slikarstvo visokog modernizma od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije. Greenberg izvodi porijeklo ideje modernizma od Kantovog ustanovljenja autokritičke tendencije u filozofskoj analizi. Tipična modernistička autokritička metoda je izvedena kao imanentna unutrašnja analiza specifičnih i autonomnih disciplina: "Mislim da je bit modernizma u tome što upotrebljava karakteristične metode discipline da bi kritizirao samu disciplinu - ne da bi je podrivao nego čvrsto utvrdio u svojem području kompetencije." Kriterij kompetencije je određen usredotočenošću na autorefleksivnu spoznaju prirode discipline i njezinih suštinskih aspekata. Kompetentan rad je određen postupcima koji su imanentni odgovarajućoj specifičnoj disciplini, što znači da se filozofska kompetencija razlikuje od kompetencije rada u znanosti i umjetnosti, a da se kompetencije slikarstva razlikuju od kompetencija poezije, kazališne umjetnosti, kiparstva ili filozofije: "Zato svaka umjetnost treba biti ustanovljena kao čista. U svojoj čistoći ona pronalazi potvrde svojih kvaliteta i svoje nezavisnosti. Čistoća znači samodefiniranje, a poduhvat autokritike u umjetnosti postaje u punom smislu riječi samodefiniranje." Greenberg zatim definira bitne aspekte modernističkog apstraktnog slikarstva, ukazujući na stav da realistička i iluzionistička umjetnost prikriva prirodu medija. Nasuprot tome, modernizam skreće pažnju na medij i bitna svojstva umjetnosti. Autokritička analiza medija locira specifičnosti područja i granica medija. Autokritička analiza slikarstva determinira područje i granice slikarstva kao specifične discipline. Utvrđivanje kompetencije slikarstva je autokritičko eliminiranje metode, aspekata i efekata koji nisu tipični za slikarstvo i njemu imanentne tehnike. Bitni i imanentni aspekt slikarstva je plošnost slike - time modernističko slikarstvo pruža otpor reprezentativnom, perspektivnom modusu i koncepcijama slike kao objekta. Greenberg naglašava da spoznaja bitnih normi i konvencija slikarstva ograničava uvjete pod kojima se "markirana" površina iskušava i doživljava kao slika. Prije nego što se postavi za objekt pikturalne umjetnosti, u modernističkom slikarstvu se "književna tema" prevodi u optičke, dvodimenzionalne karakterizacije, drugim riječima, potenciraju se specifično slikarske kvalitete. Autokritička analiza specifične discipline je autorefleksivni proces razvijanja koherentnih, konceptualno zatvorenih sistema koji se usavršavaju u smjeru autonomije i posebnosti pojedinih umjetnosti. Naznačena metodološka koncepcija je formalistička budući da značenja umjetničkog rada određuje internim odnosima bitnih aspekata medija i njihovom direktnom recepcijom. Ona je estetičko-formalistička jer su intencije produkcije usmjerene estetskim učincima a ne spoznaji, komunikaciji, ideološkim funkcijama, itd. Spoznaja granica i prirode medija, na primjer, slikarstva, u funkciji je postizanja estetskog učinka recepcije čiste pojavnosti pikturalne površine. Greenberg naglašava da autokritičnost modernističkog slikarstva nije teorijski orijentirana, odnosno, da nije demonstracija teorijskih propozicija nego spontani, podsvjesni i individualni proces: "Ponavljam da modernistička umjetnost ne nudi teorijske demonstracije. Prije bi trebalo reći da ona sve teorijske mogućnosti konvertira u empirijske, na taj način nenamjerno testirajući relevantnost svih teorija o umjetnosti u odnosu na aktualnu praksu i iskustvo umjetnosti." Naglašavanje empirijskog naspram teorijskog, funkcije spontanosti, podsvijesti i indi-

vidualnosti, kod Greenberga nema karakter avangardističkog proboja racionalističkih okvira kulture ili provokacije aktualnih vrijednosti, niti povratak ishodišnoj primitivnoj slobodi divljaka i djeteta. U pitanju je jedna od mogućih realizacija kantovske "bezinteresnosti" estetičkog doživljaja. Za Greenberga "bezinteresnost" estetičkog doživljaja znači "čistoću" estetskog doživljaja i iskustva, a "čistoća" estetskog doživljaja i iskustva znači autonomiju i "začahurenost" estetskog doživljaja i iskustva u odnosu na druge doživljaje, iskustva i spoznaje. Kada se naznačeni lanac određenja primijeni na stvaranje umjetničkog djela, tada se produkcija otkriva kao spontani i teorijski neusmjereni rad sa specifičnostima umjetničke produkcije koje se empirijski pročišćavaju u autorefleksiji. Greenbergova teorija autorefleksije pruža efikasnu metodu i podršku konkretizacijama autokritičkog pročišćavanja medija, posebno apstraktnog nereferencijalnog slikarstva (od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije). Poetički model autorefleksije nije nužno sadržan u samom radu. Autorefleksivni podaci o mentalnom, duhovnom, psihičkom ili nesvjesnom su dio diskurzivne, autopoetičke verifikacije i nadgradnje umjetničkog rada. U pitanju je ukazivanje na povijest rada, uvjete njegovog nastanka i "mjesto" porijekla. Metodološki model autorefleksije u greenbergovskoj interpretaciji je postupak koji prethodi radu, izvodi se u obliku zaključaka o postupcima stvaranja rada i primjenjuje se u postupcima autokritičkog razjašnjavanja i formuliranja specifičnog, čistog i autonomnog medija. Postupak stvaranja slike može se prepoznati i naslutiti u njenoj pikturalnoj pojavnosti, kao u Pollockovim "dripping" slikama, ali to nije nužni zahtjev. Nasuprot poetičkom i metodološkom modelu autorefleksije, u konceptualnoj umjetnosti je autorefleksija postavljena u središte prezentacije rada: (1) u jednom slučaju su postupak stvaranja i djelo izjednačeni, (2) u drugom slučaju rad je diskurzivna i konceptualna prezentacija postupka stvaranja djela u rasponu od formalne, preko značenjske do mentalne ili spiritualne karakterizacije, i (3) u trećem slučaju autorefleksivno određenje postupaka koji prethode djelu, pojavnosti djela i funkcija djela se ukazuje kao uvod u teorijski pristup analizi, objašnjenju i interpretaciji rada.

LITERATURA: Alex1, Arg4, Artla23, Aup4, Breto1, Breto2, Caer1, Free1, Green3, Green4, Green6, Green13, Franze1, Holli6, Kraus14, Kue2, Lipp5, Lipp9, Na1, Oh1

Autorefleksija u konceptualnoj umjetnosti. Autorefleksivni postupak je u konceptualnoj umjetnosti dobio dvije povezane funkcije: (a) funkciju transformacije prvostupanjskog umjetničkog djela u drugostupanjski umjetnički rad, pri čemu je objekt drugostupanjskog umjetničkog rada kompleks uvjeta, zamisli, proces stvaranja djela, i (b) funkciju transformacije djelovanja umjetnika iz područja produkcije djela ili prvostupanjskih pojavnosti, u područje analize, objašnjavanja i interpretacije ili drugostupanjskih postupaka. Sadržaj djela postaje način na koji je ono napravljeno, tj. rad govori o načinu na koji je napravljen i prezentiran. Način na koji rad govori o vlastitom nastajanju i prezentaciji ukazuje se kroz zahtjeve za minimalnom racionalizacijom "misterija" stvaranja umjetnosti. Zahtjev za minimalnom racionalizacijom, koji se ostvaruje uspostavljanjem koherentnosti intencija umjetnika, postupka i djela, zadobiva karakterističnu kritičku dimenziju time što izuzetni čin stvaranja postavlja u okvire racionalizacije i adekvatne diskurzivne deskripcije. Kritički potencijal konceptualističkog autorefleksivnog rada se očituje u razotkrivanju mistifikacija, prešutnih znanja, romantičarskih shema, itd. koje čin stvaranja umjetnosti prikazuju kao izuzetan, mitski čin rada nesvjesnog, intuitivnog, vizionarskog, itd. U konceptualnoj umjetnosti autorefleksija je primarno usmjerena na dva područja: (1) formalnu specifikaciju postupaka, njihovu mehaniku i logiku, i (2) značenjske aspekte postupka i mogućnosti konzistentnog povezivanja postupka i djela, drugim riječima, postavlja se pitanje konzistentnosti značenja konteksta u kojem umjetnik producira rad i značenja koja se mogu pročitati u radu. Formalna analiza procedura, tj. njihove mehanike i logike, postupak je određenja rada u terminima specifikacije i deskripcije formalnih stupnjevitosti procedure realizacije rada i njima korespondirajućih konceptualizacija. Jedinstveni čin produkcije djela razlaže se na etape realizacije i ukazuje na konceptualne funkcije pojedinih etapa. Analiza značenjskih aspekata postupka zasniva se na stavu da je svaki čin u kulturi, a time i u umjetnosti, značenjski determiniran. Analiza značenja zasnovana na autorefleksiji polazi od teze da se značenja umjetničkog rada ne mogu pročitati iz pojavnosti rada nego iz postupaka koji mu prethode. Značenje djela otkriva se rekonstrukcijom procesa uspostavljanja djela, pri čemu se razlikuju bitna područja analize: (a) analiza razloga i namjera da se načini takav, a ne drugačiji rad, (b) analiza konteksta (okruženja, okvira) u kojem rad nastaje, a zamisao konteksta se uspostavlja od vrlo uskog skupa uvjerenja i znanja umjetnika, do složene interkontekstualne analize svjetova umjetnosti i teorije ideja, (c) analiza egzistencijalnih okvira i produkcija situacije u kojoj su egzistencijalni uvjeti važniji od samog djela, drugim riječima, umjetnički rad je tek sredstvo u postizanju egzistencijalne situacije

(događaja, okruženja, komunikacije, itd.). Navedeni tipovi analize razlikuju se po kontekstu u kojem se uspostavljaju, odnosno po tipu razloga. Jedan čin ili gesta tijelom u prostoru galerije, ovisno o kontekstualnim aspektima, može se rekonstruirati: (a) formalnom analizom pokreta tijela, (b) kao oslobođenje erotske energije, (c) meditativni čin, (d) politička provokacija itd. Naznačeni pravci su određeni autonomnim povijestima, značenjskim potencijalom, formalnim skupom sukladnosti "mehanike" i "semantike" djelovanja. U teorijskoj konceptualnoj umjetnosti postupak autorefleksije je omogućio da se djelovanje i produkcija umjetnika izlože posredstvom hijerarhija diskursa o diskursu i diskursa prema diskursu. Kompleksnu "smjesu" diskurzivnih i nediskurzivnih pojavnosti umjetničkog rada uspostavljena hijerarhijska struktura tretira kao sistem diskurzivno obrađenog materijala, čije se intertekstualnosti mogu specificirati i izložiti mapom referentnih odnosa prema djelu, svijetu, kulturi, teoriji ideja, željama, uvjerenjima, itd.

LITERATURA: Albe1, Albe2, Ali1, Artla1, Artla2, Artla3, Artla4, Artla5, Artla6, Artla7, Artla8, Artla9, Artla10, Artla11, Artla12, Artla13, Artla14, Artla15, Artla16, Artla17, Artla18, Artla19, Artla20, Artla21, Artla22, Artla23, Artla24, Artla25, Artla26, Brej4, Buc4, Buc15, Burgin2, Cela1, Cela2, Cela4, Cela 6, Cela9, Con1, Con2, Con3, Kosu4, Kosu14, Legg1, Lipp5, Lipp10, Men1, Men2, Men3, Men6, Men7, Men8, Mey1, Millet1, Millet2, Morg1, Morg6, Schla1, Šuv5, Šuv6, Šuv8, Šuv9, Šuv16, Šuv26, Šuv54, Šuv55, Šuv56, Šuv63, Šuv65, Šuv75, Zab4

Avangarda, definicija pojma. Avangarda je naziv za nadstilsku, radikalnu, ekscesnu, kritičku, eksperimentalnu, projektivnu, programsku i interdisciplinarnu praksu u umjetnosti. Beskompromisno i ekstremno gledište i djelovanje umjetnika u umjetnosti, kulturi i društvu naziva se radikalnim. Radikalizam avangardnog umjetnika očituje se u njegovom nepristajanju na tradicionalnu umjetnost, građansku kulturu i društvo. Ekscesni su oni umjetnički radovi čija pojavnost, izgled, smisao i značenja provociraju i šokiraju građansko društvo. Ekscesi mogu biti estetski, moralni i politički. Impresionizmu, postimpresionizmu, fovizmu, suprematizmu i kubizmu svojstven je estetski eksces ostvaren destrukcijom, transformacijom ili kršenjem estetskih normi likovnog oblikovanja i mimetičkog prikazivanja u slikarstvu i skulpturi. Moralni eksces je svojstven ekspresionizmu, dadi i nadrealizmu, gdje je umjetnički rad ili ponašanje umjetnika razlog za kršenje moralnih nazora i tabua građanskog društva. Na primjer, seksualnost je: (1) za ekspresionizam tema introspekcije i sablažnjiva javna ispovijest kroz slikarstvo i skulpturu; (2) za dadu sredstvo izravnog provociranja i kršenja društvenih normi i uobičajenih oblika ponašanja; (3) za nadrealizam sadržaj iskazivanja nesvjesnog koje je u buržoaskom društvu potisnuto s javne scene. Politički eksces je svojstven futurizmu, dadi, kasnom ekspresionizmu 30-ih godina, konstruktivizmu, zenitizmu. Politički eksces je oblik umjetničkog izražavanja kojim umjetnik narušava autonomiju umjetnosti da bi ona postala politički utjecajan i aktivan činilac. Eksces je često bila ideološki neartikulirana gesta umjetnika, koja ga je određivala kao egzotičnog društvenog pojedinca kojem je sve dozvoljeno (umjetnik kao boem). Pridavanjem kritičkog i političkog statusa eksces je postao osmišljeni postupak provokacije i destrukcije autonomije modernističke umjetnosti i buržoaske kulture.

Eksperimentalni status umjetnosti ukazuje da cilj djelovanja u umjetnosti nije zanatsko stvaranje, stvaranje ili proizvodnja umjetničkog djela nego istraživanje i promjena prirode umjetnosti. Eksperiment nastaje istraživanjem medija, materijala, metoda i ideologija umjetničkog rada. Na primjer, radikalni eksperiment preobražava umjetnike konstruktivizma u tehničare i istraživače. U avangardnoj umjetnosti djelo kao napravljeni objekt gubi značaj, a eksperiment i istraživanje dobivaju središnju važnost.

Avangardna umjetnost se zalaže za potpunu preobrazbu umjetnosti, kulture i društva, zbog čega ima projektivni karakter. Idejom projekta definira se ideološki, vrijednosni i značenjski smisao avangardističkog djelovanja. Pojam optimalne projekcije uveo je Aleksandar Flaker. Optimalnom projekcijom se naziva kretanje i biranje optimalne varijante umjetničkog rada u prevladavanju zbilje.

Avangarda je interdisciplinarna budući da avangardni umjetnički radovi ne nastaju u okviru definiranih i autonomnih medija i disciplina. Oni nastaju prekoračenjem, kritikom i destrukcijom granica medija, disciplina i žanrova umjetnosti. Avangardni umjetnički rad ili pokazuje granice medija (od impresionizma do apstraktne umjetnosti) ili ih prekoračuje proizvodeći citatne, kolažne, asamblažne i ready-made predmete, situacije, događaje i tekstualne strukture (dada, konstruktivizam). Zamisao avangardnog umjetničkog rada proširuje se na raznorodne umjetničke metode, materijale, oblike ponašanja, međužanrovska određivanja i odnose umjetničkih disciplina. Klasifikacijske sintagme kao što su književna avangarda, slikarska avangarda, kiparska avangarda, muzička avangarda ili filmska avangarda tek su pobliže oznake, a ne korektne identifikacije, jer je avangardna umjetnost intermedijalna, međužanrovska i interdisciplinarna nad-

stilska formacija koja povezuje i ruši granice umjetničkih disciplina.

U teoriji i povijesti moderne umjetnosti avangarda se kontekstualno definira na tri različita načina: (1) kao vodeća snaga i predvodnica povijesnog razvoja modernizma; (2) kao nadstilski pojam koji označava radikalne, ekscesne, kritičke, projektivne, eksperimentalne i interdisciplinarne pokrete od sredine XIX. do kraja 30-ih godina XX. stoljeća; (3) kao nadstilski pojam koji označava radikalne, ekscesne, kritičke, projektivne, eksperimentalne i interdisciplinarne umjetničke strategije XX. stoljeća.

LITERATURA: Ash1, Batc1, Bürg1, Buc5, Buc8, Dev3, Erj2, Erj15, erj22, Flak2, Flak9, Fos6, Green5, Groy1, Grž9, Harr31, Harr32, Harr33, Harr45, Jenc4, Kos3, Kref1, Kref3, Lyo5, Mann1, Oliv2, Oliv7, Or3, Or6, Or7, Or9, Pae3, Poggl, Pley1, Say1, Szab1, Šuv57, Šuv80, Šuv89, Šuv92, Teš1, Teš2, Tor1, Waldr1, Watte2, Woo2

Avangarda i modernizam. Avangarda je vodeća formacija povijesnog razvoja modernizma. Pojam moderne obuhvaća kulturu zapadnih društava od sredine XVIII. stoljeća do danas. Pojam modernizma označava umjetnost modernog društva, što znači progresivni razvoj i osuvremenjivanje tradicije umjetnosti kroz projekt modernosti. Modernistička umjetnost je umjetnost industrijskog društva, visoke profesionalizacije, kulturne, političke i estetske autonomije. Avangardna umjetnost je radikalna, ekscesna i eksperimentalna umjetnost u kontekstu modernizma.

Rasprava o statusu, funkcijama i efektima svake avangarde nije usmjerena pitanjima o tome koja su pojavna ili konceptualna svojstva karakteristična za avangardno umjetničko djelo, ponašanje avangardnog umjetnika ili njegov privatni/javni život. Naprotiv, bitna su pitanja o instrumentalnim mogućnotima ili realizacijama avangarde kao interventne materijalne umjetničke prakse između ili naspram dominantnih i marginalnih područja, praksi ili paradigmi unutar povijesnih ili aktualnih kultura. Drugim riječima, avangardne umjetničke prakse se povijesno tumače kao preobrazbe umjetničkih, kulturalnih i društvenih otpora, ograničenja i prekida unutar dominantnog, homogenog ili dominantnog umjetničkog, kulturalnog i društvenog okružja. Teorija avangardi, zato, *mora* prijeći s ontoloških ili fenomenoloških pitanja o postojanju ili pojavnosti umjetničkog djela (formula: *S* je *P*) na instrumentalna pitanja o funkcijama, izvođenjima i efektima umjetničke prakse u određenom povijesnom i geografskom društvu (formula: S izvodi P ili P je interaktivni odgovor na S). Teorija avangardne umjetnosti je tranzicijska teorija interpretativnih rekonstruiranja relativnih ili mogućih odnosa margine i središta u određenoj kulturi i društvu kroz aktualnosti umjetničke interventne proizvodnje, razmjene i potrošnje objekta zadovoljstva, uživanja, identificiranja, subjektiviziranja, ali i moći, vladanja, izmicanja i premještanja, odnosno, razlikovanja prvog i drugog, našeg i tuđeg, lokalnog i internacionalnog, tradicionalnog i inovativnog, povijesnog i ahistorijskog, moćnog i nemoćnog, lokalnog i globalnog, stvarnog i realnog, naprednog i reakcionarnog itd. Zato se govori o različitim ili sličnim avangardama u različitim povijesnim razdobljima, odnosno o različitim avangardama u sinkronijskim presjecima aktualnih ili mogućih povijesti.

Moderna kasnog XVIII. i XIX. stoljeća je bila u velikoj mjeri određena konstitutivnim lancem uspostavljanja zapadnog građanskog društva kao društva hijerarhijske klasne strukture i hibridnog područja društvenog proizvodnog rada. Prema Habermasu ideja modernosti je usko povezana s razvojem europske umjetnosti, ali ono što se naziva projektom modernosti izbija u prvi plan tek kad se oslobodimo uobičajene koncentriranosti na umjetnost. Pozivajući se na ideje Maxa Webera, Habermas je kulturnu modernost okarakterizirao kao razdvajanje suštinskog razuma izraženog u religiji i metafizici na tri nezavisna područja. To su: znanost, moral i umjetnost. One su se izdvojile raspadom cjelovitih pogleda na svijet religije i metafizike. Od XVIII. stoljeća problemi naslijeđeni od tih starijih pogleda na svijet mogu se rasporediti s obzirom na specifične kriterije: istinu, normativnu ispravnost, autentičnost i ljepotu. Tada su se mogli tretirati i kao pitanja znanja, pravde i morala ili ukusa. Znanost, teorije morala, pravna znanost, te proizvodnja i kritika umjetnosti mogli su se redom institucionalizirati. Svako područje kulture moglo je odgovarati kulturnoj profesiji u kojoj bi se problemi tretirali kao posao posebnih eksperata. Profesionalizirano tretiranje kulturne tradicije postavlja u prvi plan unutrašnje strukture svake od tri dimenzije kulture. Tu se javljaju strukture kognitivno-instrumentalne, moralno praktične i estetsko-izražajne racionalnosti, svaka od njih pod kontrolom specijalista koji se čine spremnijim slijediti logiku u ovim posebnim područjima od ostalih. Rezultat je sve veća udaljenost kulture eksperata od kulture šire publike. Ono što postaje kultura, kroz specijalizirani tretman ne postaje neposredno i nužno sastavni dio svakodnevne prakse. Uz kulturnu racionalizaciju ove vrste, povećava se opasnost da će svijet života čija je tradicionalna suština već izgubila na vrijednosti, postati sve siromašniji. Projekt modernosti koji su u XVIII. stoljeću formulirali filozofi prosvjetiteljstva, sastojao se u njihovim naporima usmjerenim razvoju objektivne znanosti, univerzalno morala i prava i

nezavisne umjetnosti u skladu s njihovom unutrašnjom logikom. Istovremeno, cilj ovog projekta bio je osloboditi kognitivne potencijale svake od navedenih oblasti ezoteričnog oblika. Filozofi prosvjetiteljstva željeli su iskoristiti to nagomilavanje specijalizirane kulture za obogaćivanje svakodnevnog društvenog života. Konstituiranje hijerarhijske klasne strukture zapadnih građanskih društava je vodilo *vertikalnom* razlikovanju umjetničkih praksi *visoke* i *niske* umjetnosti i kulture po kriterijima razlikovanja 'same umjetnosti' kao identifikacijske prakse visoke ili visokih klasa i umjetnosti koja nije sama nego je u polju kulturalnih i društvenih funkcija unutar svakodnevnice kao prakse potrošnje ili zabave unutar radničke ili nižih klasa. *Visoka* umjetnost se stvarala/ izvodila kao autonomno estetska praksa ponude transpovijesnog i transgeografskog bitno estetski orijentiranog umjetničkog djela izvan i iznad svakodnevnice, a *niska* umjetnost se izvodila i stvarala kao instrumentalna i time utilitarna produkcija trivijalne atmosfere zabave i potrošnje kao regulacije života unutar svakodnevnice. Izgradnja hibridnog polja društvenog proizvodnog rada je vodila razlikovanju korisnog i lijepog radnog učinka, a zatim i razlikovanju rada kao artikulacije radnog proizvodnog vremena i rada kao artikulacije slobodnog uživalačkog/potrošačkog vremena. Neke profesije su zato konstituirane kao prakse rada za realizaciju artikulacije slobodnog uživalačkog/potrošačkog vremena, a među njih se svrstala i umjetnost kao artikulacijski instrument izuzetnog slobodnog vremena za više društvene klase i trivijalnog slobodnog vremena za niže društvene klase. Zamisao remekdjela nije bila samo u *techne* ili *poesis* koje stoji iza izvedenog slikarskog, kiparskog, teatarskog ili muzičkog djela nego i u njegovoj funkciji za posebnu namjenu izuzetnog estetskog uživanja, točnije, doživljaja, naspram i iznad trivijalnog svakodnevnog zadovoljstva i potrošnje. U tom smislu modernistička umjetnost je bila instrument produkcije onog izvan/ preko realnosti u stvaranju same realnosti kao izuzetnosti novog identiteta: identiteta građanina. Fikcionalnost moderne umjetnosti je bila instrument izvođenja identiteta realnosti kao aktualnosti klasnog, a to znači hijerarhijskog građanskog društva. U toj funkcionalnosti modernizma kao izuzetnog i autonomnog područja slobodnog ili autentičnog stvaranja krije se iskliznuće koje je vodilo konceptu i praksama avangardi. Jer, *visoka* i *niska* umjetnost su bile strukturirane kao opozicije, nekada sasvim udaljene nekada približavane, ali one su se međusobno podržavale u stvaranju stroge hijerarhije razlika unutar klasnog društva i njegovih materijalnih društvenih praksi. Avangarda je nastala u okvirima visokog modernizma i nastajala je najčešće trostruko: (1) kao stvaranje krize unutar visokog modernizma, gdje je očigledna analogija s radom kapitalizma koji sam proizvodi vlastite krize ili svojim radikalnim, često nekontroliranim oblicima proizvodnje, razmjene i potrošnje izaziva društvene krize da bi iz njih izašao ojačan novim sredstvima za proizvodnju, razmjenu i potrošnju regulirane i deregulirane svakodnevnice; (2) kao eksperimentalni razvoj visokog modernizma, ovdje je očigledan paradoks: modernizam je sebe uvijek postavljao kroz kanonizaciju visoko estetskih vrijednosti koje su kočile ili samo zamrzavale napredak, a avangarde su u odnosu na dominantnu modernističku klimu kanonskih (vječnih, univerzalnih, tj. transpovijesnih, transsubjektivnih i transgeografskih) determinanti preuzimale ulogu eksperimentalnog ili inovativnog prostora u ime i za modernizam, tj. modernizam je stvarao u svom proizvodnom tijelu prostor drugosti koji je činio mogućim njegov istodobni razvoj i kanonizaciju; (3) kao kritika, provokacija, subverzija ili destrukcija modernističkih kanona, tj. kao reakcija na totalizirajuću i kanonsku viziju/verziju modernizma kao dominantne kulture, ovdje se uočava kritični problem sličnosti, konkurentnosti i razlika između avangarde kao antimimetizma i kritičkog realizma (tj. mimetizma) kao političkog subvertiranja modernističke bezfunkcionalnosti umjetnosti.

Drugim riječima, već same različite povijesne avangarde (simbolizam, ekspresionizam, kubizam, futurizam, dada, konstruktivizam, nadrealizam) imaju paradoksalnu mnogostrukost odnosa s modernizmom i u fenomenološkom (pojavnost djela), konceptualno-poetičkom (način postavljanja djela kao umjetnosti) i funkcionalnom (instrumentalni odnos djela prema kulturi i društvu) smislu.

Modernizmi i materijalne prakse unutar modernizama XX. stoljeća mogu se prikazati i tumačiti različitim interpretativnim modelima historiziranja. Modeli historiziranja vode od greenbergovskog ciljno-usmjerenog, historicističkog i esencijalističkog modernizma preko katastrofičkog i revolucionarnog modela smjene umjetničkih paradigmi na liniji Thomasa Khuna i grupe Art&Languagea, do potpuno disperzivnih i anarhičnih postmodernističkih koncepcija dominacije sinkronijskog nad dijakronijskim, postpovijesnog, metastazirajućeg eklekticizma, višeregistarskog arhivarstva, medijskog otuđenja kroz taktike neekspresivnosti, ahistorijske teorije umjetnosti unutar kulturalnih studija određene indeksacijama presjeka elitne i popularne umjetnosti i kulture. S druge strane, mogu se konstruirati interpretativni modeli-mape

indeksiranih sučeljavanja unutar velike i razuđene mega-modernističke paradigme od kraja XIX. stoljeća, na primjer: (1) mjesto i uloga boemije i avangarde kao autonomnog teritorija nefunkcionalnog rada a time i života u instrumentalnom i proizvodnom građanskom društvu u europskim kulturama do Prvog svjetskog rata; (2) povijesne avangarde kao prethodnica novih stadija unutar građanskog modernističkog društva na prijelazu XIX. u XX. stoljeće; (3) povijesne avangarde kao provokacija i otpor dominantnom i vladajućem građanskom društvu i njegovom hegemonističkom univerzalizmu u prvim desetljećima XX. stoljeća; (4) povijesne avangarde kao projekt, optimalna projekcija ili utopija apokaliptičke, idealne ili nove umjetnosti, kulture ili društva; (5) povijesne avangarde kao mehanizam (relacijski instrument) preobrazbe visokog građanskog modernizma u masovnu medijsku kulturu koja nastaje 20-ih godina XX. stoljeća; (6) paradoksalno: povijesne avangarde kao idealistički projekt modernog građanskog društva koji se društveno realizira kroz totalitarne režime 20-ih i 30-ih godina XX. stoljeća, ali istovremeno i avangarde kao ekscesni projekt modernog kriznog građanskog društva koji postaje simbolička žrtva totalitarnih režima i njihovih hipermodernističkih redukcija ideje modernosti; (7) hladnoratovske konfrontacije blokovskih kultura, tj. angažiranog i partijski orijentiranog umjetničkog stvaranja na Istoku i autonomnog, individualistički orijentiranog modernističkog stvaranja, razmjene i recepcije umjetnosti na Zapadu; (8) razlikovanje (a) modela elitnih, autonomnih i umjetničkih produkcija unutar visokog modernizma, naspram (b) neoavangardnih kritičkih, alternativnih i subverzivnih produkcija u umjetnosti i kulturi, i (c) medijske proizvodnje zabave u popularnoj umjetnosti i kulturi; (9) uspostavljanja masovne totalizirajuće industrije popularne zabave kasnog kapitalizma u kojoj dolazi do dekonstrukcije napetosti između visoke i elitne kulture arbitrarnim preobrazbama umjetnosti u popularnu kulturu i tematiziranjima masovne kulture kroz visoku umjetnost.

Odnos povijesti i aktualnosti, preciznije: dijakronije i sinkronije, određen je suparničkim narativima koji govore o bitnosti ovog ili onog lica-identiteta umjetnosti, odnosno, ovog ili onog lica-identiteta teorije. Zato je bitno polazište: nema jedne koherentne i integrativne povijesti XX. stoljeća, nego je riječ o mnoštvu konkurentskih interpretativnih narativa koje nazivamo povijestima ili prihvaćamo kao povijest. Danas pravi problem povijesne analize i interpretacije nije stvaranje konzistentne i hegemone integrativne slike povijesnih nizova događaja nego izvođenje, dekonstruiranje, identificiranje i interpretiranje mnoštva konkurentskih povijesnih narativa i, posebno, načina izvođenja reference od narativa prema događajima umjetnosti i od događaja umjetnosti prema narativima u teorijama kulture. To znači da su problematizirani višesmjerni interpretativni potezi diskurzivnih identifikacija prema nediskurzivnim sredinama. Time nije promijenjen samo status umjetničkog djela (slike, skulpture) u tekst nego i status slikara i kipara u status umjetnika kao autora.

LITERATURA: Arg3, Ash1, Batc1, Brej9, Bürg1, Bürg3, Buc5, Buc8, Clark1, Clark2, Clark6, Dev3, Doc6, Erj2, Erj15, Erj22, Flak2, Flak9, Fos6, Frie4, Great1, Green5, Groy1, Grž9, Guilb1, Hab1, Hab4, Hab5, Harr15, Harr23, Harr31, Harr32, Harr33, Harr43, Harr45, Jenc4, Kos3, Kref1, Kref3, Lyo5, Mann1, Menn8, Menn10, Menn11, Oliv2, Oliv7, Or3, Or6, Or7, Or9, Pae3, Pogg1, Pley1, Say1, Szab1, Šuv57, Šuv80, Šuv89, Šuv92, Teš1, Teš2, Tor1, Waldr1, Watte2, Woo2 , Woo6, Woo8, Woo10

Avangarda i XX. stoljeće. Avangarda je nadstilski pojam koji označuje radikalne, ekscesne, kritičke, projektivne, eksperimentalne i interdisciplinarne umjetničke strategije XX. stoljeća. Odnos modernizma i avangarde se tijekom XX. stoljeća mijenjao. Razlikuju se tri karakteristična modela odnosa avangardi i modernizma: (1) rane avangarde (od sredine XIX. stoljeća do početka Drugog svjetskog rata); (2) neoavangarde (od kraja Drugog svjetskog rata do 1968.); (3) postavangarde (nastaju poslije 1968.).

Rane avangarde ili povijesne avangarde su prethodnica modernističke umjetnosti i kulture. Radikalnim ekscesima i eksperimentima one iniciraju projekt nove umjetnosti, društva i kulture, koji se medijskim i proizvodnim snagama modernizma prihvaća i transformira u masovnu kulturu i umjetnost visokog modernizma. Pojam ranih avangardi odgovara Bürgerovom konceptu avangarde.

Neoavangarda je nastala kada je modernistička kultura, koja je bila na vrhuncu, utvrdila dominantne vrijednosti i modele izražavanja. Ona je nastala kao kritika modernističke dominacije u kulturi i njezinih modela autonomije umjetnosti, apolitičnosti, apstraktnog formalizma, estetskog formalizma i jasnog razlikovanja visoke modernističke elitne umjetnosti i masovne modernističke popularne umjetnosti i kulture. Dok je rana avangarda razvijala projektivne moći idealne utopije, neoavangarda je uspostavljala modele kritičkog rada i konkretne utopije.

Postavangarda je naziv za mnoštvo međusobno različitih pokreta od kraja 60-ih godina, u kojima se teorijski i praktično kritički preispituje povijesno naslijeđe modernizma i avangardi. Postavangardu karakterizira: (1) nepostojanje utopijskog mišljenja (kritika utopijskog u avangardama i neoavanagrdama); (2) teorijski razrađena ideološka i lingvističko-

semiološka analiza prirode umjetnosti i kulture; (3) prakticiranje avangardnih i neoavangardnih radikalnih, ekscesnih i eksperimentalnih postupaka u novim medijskim modelima izražavanja. Postavangarda se manifestira različitim tendencijama: (1) teorijska kritika modernizma (konceptualna umjetnost, semio umjetnost); (2) simulacija avangardnih i neoavangardnih strategija u postmodernoj medijskoj kulturi spektakla (neokonceptualizam, simulacionizam); (3) istodobna simulacija avangardnih strategija i antiavangardističkih modela izražavanja u totalitarnim društvima (retroavangarda, umjetnost perestrojke); (4) razvijanje konceptualnih i medijskih postupaka kojima se projiciraju nove ekstatičke utopije postmodernog društva i njegove umjetno stvorene tehnološke kulture (moderna poslije postmoderne, tehnološka umjetnost).

LITERATURA: Batc1, Bürg1, Fos6, Frasc2, Harr31, Harr32, Harr33, Harr45, Or3, Or6, Say1, Szab1, Šuv92, Tor1

Avangarda i postmoderna. Avangarda i postmoderna su različite teorijske, umjetničke i egzistencijalne formacije i formulacije unutar umjetnosti i kulture XX. stoljeća. Međutim, to ne znači da pojmovi "avangarda" i "postmoderna" ne stvaraju specifične odnose. Odnosi avangarde i postmoderne su višeznačni i kontroverzni i zato ih treba razmotriti kroz karakteristične primjere. Neki autori smatraju da je pojam *postmoderne* kao posthistorijske formacije suprotstavljen pojmu *avangarde* (radikalnom modernizmu zasnovanom na ideji nekontroliranog razvoja ili napretka) time što postmoderna nije određena konceptom projekta (napredovanja, umjetničke ili književne revolucije), doslovnog nefikcionalnog izraza, eksperimenta i ekscesa. Takvi autori postmodernu vide kao arbitrarnu fikcionalnu postpovijesnu upotrebu (citat, simulakrum, mimezis) povijesnih tekstualnih tragova kulture i umjetnosti, a time kao povijesnu suprotnost avangardi kao karakteristično modernističkoj utopijskoj formaciji.

Drugi autori pojmu *avangarde* suprotstavljaju pojam *retroavangarde*. Prema njima prikazi, izrazi, značenja i vrijednosti avangardne i moderne umjetnosti su *mrtvi znakovi* dovršenih kultura i povijesti umjetnosti. Umjetnost retroavangarde je umjetnost u kojoj se koriste mrtvi znakovi avangardi i revolucionarnih ideologija (komunizam, fašizam, nacional-socijalizam, modernizam) da bi pokazao njihovu istrošenost, odnosno, da bi ukazao na traumatična mjesta moderne kulture (na Zapadu) i socrealističke, odnosno, postsocijalističke kulture (na Istoku). Prema Marini Gržinić, pisano u povodu likovnih umjetnosti a primjenljivo i na druge umjetnosti, retroavangarda je produkcija vizija i realizacija topografije *vremenske petlje* sadašnjosti kao *sutrašnje prošlosti*: "U takvom slučaju, stroj koji producira značenje je u suprotnosti priči o racionalnom znanstvenom progresu koji je povezan s progresivnom politikom, na strani a-modernog pogleda (Bruno Latour) koji ustrajava na odsutnosti početka, prosvjećenosti i dovršenosti."

Treći autori razlikuju pojmove avangarda, neoavangarda i postavangarda u odnosu na megakulture modernizma i postmodernizma. Shematski: (1) prethodnica moderne - avangardom se naziva kompleksna zbirka ekscesnih, eksperimentalnih i interdisciplinarnih pojava, pokreta ili individualnosti koje prethode modernizmu kao dominantnoj kulturi ili predvode modernističke povijesne evolucije i revolucije od sredine XIX. stoljeća do kasnih 30-ih godina XX. stoljeća, (2) korekcija i kritika dominantnog modernizma u doba hladnoratovske podjele svijeta - neoavangardom se naziva zbir ekscesnih, eksperimentalnih i interdisciplinarnih pojava, pokreta ili individualnih praksi koje u okviru razvijenog (visokog na Zapadu i umjerenog na Istoku) modernizma autokritički problematiziraju njegove dogme, odnosno, utopijske projekte ranog modernizma i avangardi dovode do ideološke, tehnološke, urbanističke i umjetničke realizacije u konkretnim društvenim okolnostima (tehnološka umjetnost kasnih 50-ih i 60-ih godina), a (3) upotreba, brisanje i potrošnja avangardnih efekata, produkata i tragova - pojam postavangarde se definira trojako: (a) kao zbirni naziv za različite ekscesne (kritičke i meta) pristupe povijesti avangardi i povijesti modernizma od kasnih 60-ih godina do danas, (b) kao naziv za retro-avangardne i postromantičarske ili postklasicističke dramske i scenske pristupe povijesnim tragovima (mrtvim znacima) avangardi na prijelazu 70-ih u 80-e godine i (c) kao naziv za eksperimentalne, tehnološke, medijske, ekstatičke i kritičke pristupe odnosima visoke i masovne kulture na prijelazu 80-ih u 90-e godine (tehnoumjetnost i tehnoestetika).

Četvrti autori polaze od pretpostavke da su aspekti avangardnog djelovanja, produkcije i ponašanja određeni "transhistorijski" aspekti koji se mogu naći u različitim povijesnim razdobljima, odnosno, da se Avangarda i avangardno odnose kao Romantizam i romantično ili Klasicizam i klasično. Tako postavljena pretpostavka omogućava da se povijesne formacije modernih i postmodernih megakultura identificiraju posredstvom aspekata Avangarde i avangardnog - viđenog kao eksces, eksperiment, kritika i inovacija, odnosno, kao transgresije koja preuzima mogućnosti u okviru same umjetnosti i u odnosu umjetnosti i svijeta.

Za neke autore termini "modernizam", "avangarda" i "postmodernizam" neupotrebljivi su kao oznake globalnih kretanja i formulacija u umjetnosti i kulturi. Povijest umjetnosti nije uređeni niz srodnih ili različitih pojava nego interpretativna mapa "kaotično razbacanih" (arbitrarnih i slučajnih) međusobno neusporedivih pojava. Mogu se suočavati neke pojave XVI., XIX. ili XX. stoljeća i pronalaziti njihove sličnosti ili razlike, ali one ne vode otkrivanju povijesnih zakona ili poredaka megakultura nego uočavanju da u svakom periodu postoje predvodničke, dominantne, ekscesne, subverzivne, apologetske, uživalačke, prijestupničke, alternativne ili kritičke prakse. Zato se termin "avangarda", nehistorijski, upotrebljava za označavanje ekscesnih i subverzivnih pojava, odnosno, transgresivnih, umjetničkih postupaka različitih epoha, bez namjere da se one podrede nekom povijesnom opravdavanju ili povezivanju. U tom smislu moguće je usporediti avangardne prozne eksperimente Jamesa Joycea i Johna Bartha ili fotokolažno političke postupke Johna Heartfielda i Barbare Kruger, prizivanje znakova slikarstva Mladena Stilinovića, Kazimira Maljeviča i El Lissitzkog, pjesničke verbalno-vizualne figure Alekseja Kručoniha i Vlade Marteka, itd. Drugim riječima, avangarda nije povijesna "firma", "formacija" ili "formulacija" nego trenutni odnos u sistemu moći i vrijednosti, zapravo, umjetničko i teorijsko taktičko relativiziranje odnosa centra i margine u društvu, kulturi i umjetnosti. U tom smislu su, danas, prijestupničke i "avangardne" one strategije umjetnika koje su kozmopolitske, internacionalne ili transnacionalne u ksenofobičnoj nacionalnoj kulturi (kao što su tipične kulture postsocijalističkih društava), ali i one strategije koje štafelajnoj slici prizora suprotstavljaju drastičnu materijalnu konfiguraciju ili dramatične bihevioralne strategije. Također, neki anglosaksonski autori, na primjer, Henry M. Sayre i Hal Foster, pojam avangarde koriste kao otvoren i promjenljiv indeksni pojam kojim označavaju i postmodernističke ekscesne, eksperimentalne i interdisciplinarne (intermedijske, intertekstualne, intersubjektivne) oblike izražavanja, prikazivanja, komuniciranja ili djelovanja u svijetu kulture i umjetnosti. Za njih avangarda nije povijesno umjetnička kategorija u smislu Bürgerovog pojma "povijesnih avangardi" koji se odnosi na prvu polovinu XX. stoljeća nego relativno prigodna oznaka (naljepnica, indeks) za imenovanje umjetničkog rada koji se ukazuje kao anomalija, transgresija ili eksces u odnosu na aktualnu dominantnu kulturu nakon visokog modernizma.

LITERATURA: Bürg4, Burgin7, Burgin12, Eps1, Fos1, Fos2, Fos6, Grž1, Grž9, Grž21, Grž22, Harr33, Harr45, Jam8, Klo2, Oliva2, Oliva6, Oliva7, Oliva8, Or3, Or6, Ow2, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Say1, Šuv68, Šuv89, Šuv92

Avangarda, jugoslavenska. Jugoslavenskom avangardom se naziva mnoštvo ekscesnih, eksperimentalnih, intermedijalnih i interdisciplinarnih pojava u međuprostoru književnosti i likovnih umjetnosti na slavenskom jugu (Srbija, Hrvatska, Slovenija, Bosna i Hercegovina) između 1918. i 1935. godine. U južnoslavenskom kulturnom prostoru su se tijekom 20-ih i ranih 30-tih godina formirale specifične avangardne kulture kao što su srpska, hrvatska i slovenska avangarda. Međutim, one nisu bile međusobno izolirane nego su određene intertekstualnim i intersubjektivnim razmjenama i utjecajima. Književnici i umjetnici, kao što su Stanislav Vinaver, Antun Gustav Matoš, Tin Ujević, Mihailo Petrov, Branko Ve Poljanski, Ljubomir Micić, Jo Klek (Josip Seissel), Dragan Aleksić, Miroslav Krleža, Marko Ristić, Avgust Černigoj i Vlado Habunek, djelovali su u prostorima srpske, hrvatske ili slovenske kulture stvarajući protok ideja, polemičke situacije i akcije koje čine otvoreni, nestabilni, nekonzistentni i sažimajuće-proširujući svijet *avangarde* u Jugoslaviji. Umjetnička i kulturna situacija na slavenskom jugu prije Prvog svjetskog rata je složena: (1) Kraljevina Srbija je zemlja u kojoj se uspostavlja nacionalna umjereno-modernistička kultura i vrijednosti građanskog društva, pod utjecajem francuske kulture, a (2) Slovenija, Hrvatska, Vojvodina, Bosna i Hercegovina su bile u Austrougarskoj - njihov kulturni milje je određen, s jedne strane, buđenjem nacionalnih kultura i traženjem nacionalnih identiteta, a, s druge strane, megakulturnim okvirom srednjoeuropske moderne (kozmopolitizam i eklekticizam koji nastaje pod utjecajima Beča, Budimpešte, Münchena, Berlina, Praga). To je period uobličenja i realizacije političke i kulturne ideje jugoslavenstva kao projekta buduće zajednice južnoslavenskih naroda. Između 1910. i 1918. nastaju avangardne pojave koje su anticipirale tada suvremene modernističke i avangardne ideje (postimpresionizam, simbolizam, secesija, futurizam, ekspresionizam), ali se nisu formirale u avangardne pokrete. Prva kretanja prema avangardi u južnoslavenskim zemljama očituju se u Austrougarskoj od 1910. do 1917. U časopisu *Ljubljanski zvon* (1909.) Friderik Juvančič piše o futurističkim manifestima i Marinettijevoj školi. Futuristički manifest je djelomično preveden i u časopisu *Savremenik* (Zagreb, 1909.). Pjesnik i anarhist, član *Mlade Bosne*, Dimitrije Mitrinović u *Bosanskoj vili* (Sarajevo, 1913.) objavljuje *Estetičke kontemplacije* u kojima iznosi ideje bliske njemačkom ekspresionizmu i talijanskom

futurizmu stvarajući svoju estetičko-etičku viziju nove umjetnosti i kulture. Tijekom 1914. godine boravi u Münchenu, gdje po svjedočenju Paula Kleea, drži predavanje o novoj umjetnosti analizirajući ekspresionističko i apstraktno slikarstvo Vasilija Kandinskog. Tada nastaju i njegova prva suočavanja s teozofskom mišlju. Započinje rad na projektu međunarodnog političko-duhovnog pokreta *Osnove budućnosti* za čije osnivanje mu podršku pruža Kandinski. U Zadru je Joe (Joso) Matošić 1914. godine pripremao izdavanje futurističkog časopisa *Zvrk*, koji nije ugledao svjetlo dana. Kao pripadnici futurističke grupe spominju se Anton Aralica i Antun Gustav Matoš. Futuristički diskurs se ostvaruje u poeziji Janka Polića Kamova i Matoša. Miroslav Krleža je u časopisu *Savremenik* objavio 1917. *Hrvatsku rapsodiju* u kojoj osporava nacionalnu mitologiju i poetiku hrvatske secesije i stvara optimalnu projekciju *kozmopolisa* nagovještavajući avangardne težnje prema totalnom umjetničkom djelu. Časopisi A. B. Šimića *Vijavica* (1917.-1918.) i *Juriš* (1919.) srodni su ekspresionističkim kretanjima i djelovanju njemačkog časopisa *Der Sturm*. Krleža i Cesarec su objavljivali ekspresionistički časopis *Plamen* (1919.). U Kraljevini Srbiji anticipacije ekspresionizma, futurizma i kubizma nalaze se u poeziji Stanislava Vinavera (*Telegrafski soneti*, 1911. i *Manifest ekspresionističke škole*, 1920.) i u idejama boemije i mita ukletog umjetnika (Sima Pandurović i Vladislav Petković Dis). Slikarski postimpresionizam (sezanizam) i ekspresionizam hrvatskih i srpskih slikara pred i tijekom Prvog svjetskog rata (Marino Tartaglia, Zlatko Šulentić, Ljubo Babić, Petar Dobrović, Nadežda Petrović) prije označava kretanje u okvirima europskog slikarskog modernizma, nego anticipaciju radikalnog, manifestnog ekspresionizma i avangarde.

Nastankom Kraljevine SHS i, nešto kasnije, Kraljevine Jugoslavije, uobličuju se kulturni prostori Ljubljane, Zagreba i Beograda, a uspostavljaju se i njihovi čvršći međusobni odnosi. U kulturno-političkom smislu Kraljevinu SHS i kasnije Kraljevinu Jugoslaviju, karakterizira uspostavljanje buržoaskog građanskog društva, konstituiranje umjerenih nacionalnih modernizama, međunacionalne napetosti i rivalstvo, kao i uspostavljanje međunarodnih veza i uključivanje u internacionalna politička, ekonomska i kulturna kretanja. U takvim uvjetima nastaju avangardni pokreti jasnih programskih postavki koji se ekscesno izdvajaju iz modernističke matice. Prvi pravi avangardni časopis je *Svetokret - List za ekspediciju na sjeverni pol čovjekovog duha* koji je objavio Virgil Poljanski (Branko Micić, Branko Ve Poljanski) u Ljubljani 1921. Časopis je u cjelini njegovo djelo i eksplicitno je kozmopolitskog i jugoslavenskog karaktera (objavio ga je Srbin iz Hrvatske prodadaistički intervenirajući u slovenskoj kulturi).

U Zagrebu 1921. godine Ljubomir Micić pokreće internacionalni časopis *Zenit*, manifestno zasnivajući novi avangardni pokret koji će tijekom šestogodišnjeg rada imati odlike ekspresionizma, futurizma, dadaizma i konstruktivizma. Na jugoslavenskom kulturnom prostoru Micićev rad karakterizira paradoksalno i polemičko suočavanje i sukobljavanje hrvatske i srpske kulture i nacionalnih ideologija. Zenitizam je nastao i od 1921. do 1923. djelovao u Zagrebu, a od 1924. do 1926. u Beogradu. Tijekom 1922. godine u Zagrebu objavljena su dva dadaistička internacionalna časopisa Dragana Aleksića *Dada Tank* i *Dada Jazz*, a Branko Ve Poljanski objavljuje antidadaistički časopis *Dada Jok*. U *Dada Tanku* i *Dada Jazzu* surađivali su značajni umjetnici europske dade: Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Richard Huelsenbeck. Aleksić uvodi pojam *jugo-dade* ukazujući na gradove dadaističkih događanja (matineja): Zagreb, Beograd, Osijek, Vinkovce, Novi Sad, Ljubljanu i Split. Pjesnik August Cesarec je kao delegat Komunističke partije Jugoslavije boravio u SSSR-u krajem 1923. i početkom 1924. godine. Za lijevi proavangardni časopis *LEF* je napisao informaciju *LEF u Jugoslaviji*, a u *Književnoj republici* (Zagreb, 1924.) je objavio tekst *Savremeni ruski slikari. Umjetnost u revoluciji i apstrakcija u umjetnosti. Kandinski, Maljevič, Tatljin.* U tom tekstu Cesarec je iznio radikalnu lijevu kritiku moderne i avangardne umjetnosti ukazujući na probleme recepcije avangardnih djela u masovnoj socijalističkoj kulturi, tj. u radničkoj klasi. Hrvatski nadrealizam nastaje kasnih tridesetih godina. Za razliku od beogradskog, ne formira se kao pokret nego ima odlike individualnih poetika, ostvarujući se kroz djelovanje kazališnog režisera Vlade Habuneka koji je bio povezan s beogradskim nadrealistima, arhitekta Josipa Seissela (pravo ime zenitista Joa Kleka) u njegovoj postzenitističkoj fazi i pjesnika bliskih nadrealizmu Šime Vučetića i Drage Ivaniševića, dok kasnije vodeća ličnost hrvatskog nadrealizma postaje Radovan Ivšić. Srpsku avangardu 20-ih godina karakteriziraju suprotstavljeni tijekovi: (1) djelovanje zenitista braće Micić i dadaista Dragana Aleksića od 1923. ova se tendencija može odrediti kao beogradska avangarda Srba iz Hrvatske, i (2) srpska (beogradska) avangarda nastala iz preispitivanja modernističkih tendencija, čiji tijek vodi od časopisa *Putevi* (1922.-1924.) preko almanaha *Crno na belo* (1924.), *Hipnos* (1922.-1923.), *Svedočanstva* (1924.-1925.), *50 u Europi* (1928.) do beogradskog nadrealističkog pokreta (*Nemoguće* (1930.), *Nadrealizam danas i ovde* (1931.-

1932.), nadrealistička izdanja, itd.). Beogradska avangarda se formira kao specifični prostor *avangardne kulture* koji nastaje izdvajanjem iz modernističke matice autonomno književnog eksperimenta. Ona se razvija kroz mnoštvo katastrofičkih, ekscesnih, inovirajućih i intermedijalnih prodadaističkih događaja, realizacija i akcija, a završava se kao postavangarda uspostavljanjem i nadilaženjem nadrealizma. Ljubomir Micić 1924. godine u muzičkoj školi *Stanković* organizira *Prvu Zenitovu međunarodnu izložbu nove umjetnosti* na kojoj su sudjelovali: Peeters, Lozowick, Balsamadžiev, Bojadžiev, Delaunay, Arhipenko, Kandinski, Lissitzky, Foretić Vis, Gecan, Jo Klek, Petrov, itd. Zenitisti Micić, Mikac i Poljanski sudjeluju kao predstavnici jugoslavenske avangarde na međunarodnoj *Izložbi revolucionarne umjetnosti Zapada* u Moskvi 1926. U Vojvodini (Novi Sad i Subotica) je 20-ih godina djelovao postekspresionistički, aktivistički i prodadaistički pokret jugoslavenskih Mađara okupljenih oko avangardnog časopisa na mađarskom jeziku *Út* (*Put* 1922.-1925.). Časopis *Út* je bio blizak mađarskom aktivizmu Lajosa Kassáka, dok su subotički dadaisti okupljeni oko dada kluba i akcionog programa dada matineja (Zoltán Csuka, Endre Arató, Arpád Láng, Miklós Fischer) bili bliski dadaizmu Sándora Barte. Subotički dadaisti su bili u direktnom kontaktu sa zenitizmom i Aleksićevim dadaizmom.

U Sloveniji su avangardna kretanja povezana s časopisima *Svetokret* (1921.), časopis Antona Podbevšeka *Rdeči pilot*, (1922.), *Ljubljansko zvono*, *Novi oder* (1924.) i *Tank* (1927.-1928.) Ferde Delaka, ali i s pjesničkim eksperimentima Srečka Kosovela (1926.) i likovnim konstruktivističkim eksperimentima Avgusta Černigoja u Ljubljani (1924.) i Trstu (1925.-1929.). Poljanski je održao zenitistička večernja u travnju 1925. u *Mestnom domu* u Ljubljani. Kao bio pariški suradnik časopisa *Tank* Ljubomir Micić je pokušao obnoviti ideje zenitizma. Černigoj je pohađao jedan semestar kod Vasilija Kandinskog i Lászla Moholy-Nagyja na *Bauhausu* u Weimaru. Osim Černigoja na *Bauhausu* su se, po podacima u Bauhaus arhivu, školovali sljedeći umjetnici iz Jugoslavije: Marija (Maša) Baranyai, Otti Berger, August Bohutinsky, Selman Selmanagić i Ivana Tomljenović. U Trstu je Černigoj osnovao konstruktivističku grupu u kojoj su surađivali Giorgio Carmelich, Eduard Stepančič, Zorko Lah, Josip Vlah, Ivan (Giovanni) Poljak i Tea Černigoj. Černigojeva konstruktivistička grupa je ostvarila radikalni likovni konstruktivistički izraz koji se po svojim rješenjima može usporediti s rezultatima konstruktivizma Bauhausa i sovjetskog konstruktivizma El Lissitzkog. U Trstu i Gorici djelovala je i futuristička grupa *Pokret futurista Julijske krajine* čelu s Giorgiom Carmelichem, Emiliom Mariom Dolfijem i Pocarinijem, s kojom je surađivao slovenski avangardni umjetnik Milko Bambič.

Jugoslavenska avangarda pripada *malim ili neparadigmatskim avangardama* srednjoeuropskog kruga, srodna je češkoj, mađarskoj i rumunjskoj avangardi. Karakterizira ju osjećaj duha vremena i nomadsko kretanje u području *ostvarenih umjetničkih sloboda*. Nije stvoren specifičan pojam jugoslavenske ili balkanske avangarde, iako su, naročito kod Micića, postojale takve ambicije. Specifičnosti se mogu izdvojiti i prepoznati u intertekstualnom, interslikovnom i intermedijalnom prekoračenju granica književnosti i umjetnosti. Zajednička odlika hrvatske, srpske i slovenske avangarde je inicijalni moment književnih eksperimenata koji se kroz realizacije časopisa kao umjetničkog djela transformiraju u *avangardni intertekstualni i poližanrovski model izražavanja*. Temeljne odrednice povijesti jugoslavenske avangarde od 1921. do 1932. označavaju časopisi *Svetokret*, *Zenit*, *Dada Tank*, *Dada Jazz*, *Dada Jok*, *Út*, *Hipnos*, *50 u Europi*, *Rdeči pilot*, *Novi oder*, *Tank*, almanah *Nemoguće* i *Nadrealizam danas i ovde*. Navedeni časopisi nisu samo književna djela ili književni posrednici sa specifičnom likovnom tipografijom nego i intertekstualne i interslikovne eksperimentalne tvorevine koje formiraju specifični avangardni model tekstualno-vizualnog izražavanja. Časopis je avangardni umjetnički proizvod ili *avangardno djelo*. On je osnovni medij i prostor intervencije jugoslavenskih avangardi između dva svjetska rata. Stvaralački i aktivistički postupci jugoslavenskih avangardista imaju sličnu evoluciju u rasponu od ekspresionističke i revolucionarne povišene pjesničke retorike manifesta, karakteristične za duhovnu klimu traume i drame Prvog svjetskog rata, do kolažno-montažnih tehnika povezivanja slike i riječi u međužanrovsku tvorevinu vizualnog teksta (vizualna poezija, kolaži i montaže), dizajna časopisa i knjiga umjetnika (dadaisti, zenitisti, nadrealisti, konstruktivisti). Razlikuju se tri koncepta uspostavljanja značenja kolažno-montažnih djela: (1) radom umjetnika destruiraju se i parodiraju utilitarna značenja i vrijednosti jezika i likovnih prikaza (dadaistički pristup), (2) spajanjem dadaističke i konstruktivističke vizualno-oblikovne estetike s temama iz popularne kulture (reklame, radio, filmska umjetnost) umjetničko djelo postaje simbol i metafora moderne kulture (futurizam, zenitizam, konstruktivizam), i (3) alogička, automatska, simulacijska i bezznačenjska vizualna ili književna kolažno-montažna djela se tumače kao izrazi

nesvjesnog, sna, potisnute seksualnosti, ali i političke razlike u odnosu na građansku ideologiju (nadrealisti). Kod nekih autora očituje se i kretanje od književno-likovnih eksperimenata prema para-teatarskim eksperimentima (performansu): zenitističke večernje u Zagrebu, Beogradu, Ljubljani, Petrinji, Topuskom i Sisku, dadaističke matineje i akcije u Pragu, Zagrebu, Osijeku, Vinkovcima, Beogradu, Novom Sadu, Subotici, futurističko-konstruktivistički kazališni eksperimenti Delaka u Ljubljani i Gorici. Jugoslavensku avangardu karakteriziraju rivalski odnosi i polemički sukobi avangardista i modernista, zenitista i dadaista, zenitista i nadrealista, avangardnih i socijalno angažiranih umjetnika, partijske i izvanpartijske intelektualne ljevice. Pokrete ili grupe predvode jake osobnosti: (1) zenitizam - Ljubomir Micić, (2) dadaizam - Dragan Aleksić, (3) hipnizam - Rade Drainac, (4) konstruktivizam - Avgust Černigoj, (5) nadrealizam - Marko Ristić. Često se cijeli pokret identificira s radom jedne osobe, tako je Dragan Aleksić bio dada-čovjek ili nosilac cjelokupnog pokreta, a Ljubomir Micić je bio vođa i u pojedinim periodima jedini dosljedni zenitist koji je okupljao *vanjske* suradnike. Marko Ristić je bio organizator i najaktivniji beogradski nadrealist, a u tradiciji nadrealističkog pokreta bio je, poput Bretona, i autoritarni vođa *(traumatični otac)*. Utopijske ideje totalnog umjetničkog djela (gesamtkunstwerka) u jugoslavenskim avangardama bile su samo manifestni stavovi i *utopijske* ili *projektivne sklonosti* (*novo doba* Mitrinovića, *kozmopolis* Krleže, *barbarogenij* i *balkanizacija* Europe Micića, *zeniteum* Joa Kleka), za razliku od paradigmatskih avangardi kao što su ruska i njemačka avangarda, gdje se težilo konkretnoj realizaciji totalnog umjetničkog djela kroz arhitekturu (zgrada Bauhausa), teatar (matematički ples Oskara Schlemmera), monumentalnu skulpturu (Tatljinov spomenik Trećoj internacionali) i javne masovne spektakle i kazališne eksperimente (umjetnost LEF-a).

S ideološkog stajališta jugoslavenske avangarde su lijeve avangarde, što znači (1) da su direktno partijsko-politički ili indirektno manifestno povezane s marksizmom i komunističkom partijom, (2) da su kritički subverzivne u odnosu na vrijednosti, značenja i modele izražavanja modernog građanskog građanskog društva i njegove kulture, i (3) da su antiautoritarne, anarhične i ekscesne po svojim specifičnim i avangardnim karakteristikama (ideali slobode, razlike, drugosti). Međutim, treba ukazati i na globalne razlike: (1) Krleža i krug intelektualaca povezanih s njim se određuje kao izvanpartijska ljevica kritičkih modernističkih intelektualaca, (2) Aleksićev dadaizam je u estetskom smislu lijevi jer je radio s *jezičkim oblicima* izražavanja ustanovljenim u lijevom dadaizmu, iako se ni programski ni praktično politički ne određuje i ne svrstava u ljevicu, (3) Micićev zenitizam ima paradoksalne, eklektične i ekscesne ideološke karakteristike, u najopćenitijem smislu se može odrediti kao anarhistički pristup koji se služi različitim strategijama provokacije u okviru velikih ideologija panslavizma, nacionalizma, ničeanskog nadčovjeka, boljševičke revolucionarne retorike, trockizma i anarhističke nomadske strategije permanentne promjene gledišta, oblika izražavanja, vrijednosti i ideologija, (4) beogradski nadrealizam počinje kao umjetnost građanskog visoko estetiziranog modernizma da bi se krajem dvadesetih i početkom tridesetih teorijski zasnovao kao frojdomarksizam, a sredinom tridesetih izveo autokritiku modernizma i avangarde preobražavajući se u revolucionarnu umjetnost socijalističkog realizma, (5) Kosovel, Delak i Černigoj se programski deklariraju kao lijevi, revolucionarni i konstruktivistički umjetnici, (6) niz postavangardnih časopisa *Mladina* (Ljubljana, 1924.-1928.), *Večnost* (1926.), *Nova Literatura* (Beograd, 1928.-1930.), *Stožer* (Beograd, 1930.-1933.), *Kritika* (Zagreb, 1924.-1928.), *Danas* (Zagreb, 1934.) i *Pečat* (Zagreb, 1939.-1940.) označavaju kretanje u okvirima socijalne lijeve i kritičke umjetnosti kasnih 20-ih i 30-ih. Lijevi časopisi se razlikuju po političko-estetskoj orijentaciji, na primjer: (1) *Nova Literatura* Pavla Bihaljija, Ota Bihaljija i Branka Gavelle zadržava avangardistički dadaistički dizajn kolažno-montažnog karaktera i zanimanje za avangardni eksperiment i visoku modernističku umjetnost (Pavle Bihalji je radio fotomontaže za časopis i *Nolitova* izdanja slično funkcionalističkom dizajnu Johna Heartfielda), (2) časopisi koji su podržali harkovsku liniju socijalističkog realizma su *Stožer*, *Literatura* (Zagreb, 1931.-1933.) i *Kultura* (Zagreb, 1933.), a karakterizira ih projekt proleterske umjetnosti i književnosti, što znači kritika modernizma i avangarde kao izraza građanske dekadencije, (3) Krležin časopis *Danas* ima odlike modernističkog kritičkog glasila koji se s podjednakom sigurnošću kreće kroz rasprave modernizma, avangarde, socijalističkog realizma. Dizajnerska rješenja korica Minervinih izdanja Krležinih i Erenburgovih knjiga, srodna Bihaljijevim fotomontažama, radio je zagrebački umjetnik Franjo Bruck ostvarujući karakteristične *rakurse* i *montažne strukture* konstruktivističke fotografije.

Sredinom tridesetih razvijaju se i desna (konzervativna i, često, profašistička) kulturno-umjetnička usmjerenja, gdje je prije riječ o tendenciji ili sklonosti prema desnim konzervativnim vrijednostima, nego o partijskom radu. To se odnosi na književno političko

djelovanje autora bivših modernista i avangardista okupljenih oko časopisa *Ideje* Miloša Crnjanskog u kojem su, između ostalih, surađivali: Svetislav Stefanović, Todor Manojlović i Stanislav Vinaver. U okviru književne i umjetničke desnice 40-ih pojavljuje se i Micićev nacionalistički časopis *Srbijanstvo* u kojem objavljuje *Manifest srbijanstva.* Ali, Micić je uvijek bio dosljedan svojem ekscesnom nomadizmu, jer poslije prvog i jedinog broja prekida javni angažman i sljedećih trideset godina, sve do smrti, bira *estetiku šutnje.*

LITERATURA: Benso1, Benso2, Ber1, Boj1, Bri4, Bu1, Den34, Den96, Den102, Eksp1, Erj2, Erj4, Erj6, Flak2, Flak9, Fost4, Golubo1, Golubo2, Hor2, Jov1, Košč4, Košč5, Košč6, Krečl,, Kreß, Lad1, Male1, Markuš1, Or3, Or6, Pass1, Prot4, Prot5, Prot6, Prot7, Subo5, Subo6, Sus6, Šimić1, Šimić2, Šuv33, Šuv34, Šuv79, Šuv80, Šuv89, Šuv131, Teš1, Teš2, Ug3, Vod1, Vuč2, Zab7

Avangarda, povijesna. Povijesna avangarda je nadstilski pojam koji označuje radikalne, ekscesne, kritičke, eksperimentalne, projektivne i intermedijske pokrete od sredine XIX. do kraja 30-ih godina XX. stoljeća. Avangarda je nadstilski pojam zato što nije definirana kao specifičan slučaj, pokret, škola ili moda nego kao skup različitih slučajeva, pokreta, škola ili moda koje imaju radikalne, kritičke, eksperimentalne, projektivne i intermedijske karakteristike. Kao zbirni pojam avangarda je povijesno određena jer je svojstvena nekonzistentnosti i proturječnostima industrijskog buržoaskog društva i njegove modernističke kulture. Fenomen avangarde nastao je u francuskoj kulturi sredinom XIX. stoljeća, kada su se modernistički ideali autonomije umjetnosti pokazali kao ograničenja permanentnog radikalnog razvoja i transformiranja umjetnosti. Prvih desetljeća XX. stoljeća avangardna umjetnost je nastajala u različitim nacionalnim kulturama: Francuska (impresionizam, postimpresionizam, fovizam, kubizam, dada, nadrealizam), Italija (futurizam), Njemačka (ekspresionizam, dada, konstruktivizam), Rusija (simbolizam, neoprimitivizam, kubofuturizam, konstruktivizam, suprematizam), Švicarska (dada), Nizozemska (neoplasticizam *De Stijla,* dada), Engleska (vorticizam, nadrealizam), Sjedinjene Američke Države (ekspresionizam, dada, nadrealizam), Japan (dada), Poljska (ekspresionizam, konstruktivizam, unizam), Čehoslovačka (kubizam, dada, konstruktivizam i nadrealizam), Jugoslavija (ekspresionizam, kubizam, zenitizam, dada, konstruktivizam, nadrealizam). Paradigmatskim avangardama se nazivaju francuske, talijanske, njemačke i ruske avangarde u prvim desetljećima XX. stoljeća. U povijesti umjetnosti se u vezi s povijesnim avangardama koriste i termini: srednjoeuropske avangarde i centralnoeuropske avangarde. Srednjoeuropskim avangardama se nazivaju avangardne prakse u kulturama koje su bile pod utjecajem Austrougarske, tj. terminom *srednjoeuropske avangarde* se nazivaju austrijske, češke, slovačke, mađarske, hrvatske, slovenske, vojvođanske avangarde. Centralnoeuropskim avangardama se, prema povjesničaru umjetnosti Timothyju O. Bensonu, nazivaju avangardne prakse koje su nastajale između utjecajnih sfera Moskve i Pariza, tako da se *centralnoeuropskim avangardama* nazivaju poljske (Poznanj, Varšava, Łodž, Krakov), njemačke (Berlin, Dessau, Weimar), češke (Prag), austrijske (Beč), mađarske (Budimpešta), rumunjske (Bukurešt), slovenske (Ljubljana), hrvatske (Zagreb) i srpske (Beograd) avangarde. Srednjoeuropske i centralnoeuropske avangarde su takozvane male ili neparadigmatske avangarde, a to znači da ih karakteriziraju intelektualne umjetničke prakse lijeve ili desne orijentacije, najčešće povezane s objavljivanjem avangardnih časopisa kao središnjeg medija. Za ove avangarde je karakteristična evolucija od ekspresionizma preko dade i konstruktivizma do nadrealizma i ljevičarskog političkog aktivizma. Karakteristična je uloga umjetnika koji predvodi umjetnički pokret i pokret se identificira s njegovim životom i djelom (Władysław Strzemiński u Poljskoj, Karel Teige u Češkoj, Lajos Kassák u Mađarskoj i Austriji, Avgust Černigoj u Sloveniji i Italiji, Ljubomir Micić i Dragan Aleksić u Hrvatskoj i Srbiji).

U vrijeme Prvog svjetskog rata i u 20-im godinama nacionalne avangarde se povezuju i nastaje ideja internacionalnog jezika umjetnosti. Avangarda je kompleksan odnos međunarodnih jezika umjetnosti, a nacionalne avangarde se promatraju u odnosu prema međunarodnim kretanjima. Kraj avangarde datira početkom 30-ih godina, kada su u Sovjetskom Savezu, Njemačkoj i Italiji utvrdili vlast totalitarni boljševički, nacionalsocijalistički i fašistički režimi. U Sovjetskom Savezu avangardna je umjetnost politički likvidirana u ime socijalističkog realizma i ostvarenja komunističkog društva. U Njemačkoj je uništavana kao "izopačena i degenerirana umjetnost" u ime nacionalne i rasne kulture koja se vraćala idealima romantizma i klasicizma. U Italiji je futurizam prošao dug proces transformacije od avangardnog pokreta prije Prvog svjetskog rata do službene državne fašističke umjetnosti 20-ih i 30-ih godina.

Peter Bürger definirao je avangardu kao specifičan umjetnički pokret u kulturi ranog XX. stoljeća, čija je funkcija kritika i provokacija institucija umjetnosti i kulture buržoaskog društva i negacija autonomije umjetnosti i kulture. U formalnom smislu on je avangardni umjetnički rad opisao i definirao ter-

minima: (1) *novo*, koji ukazuje na ekscesnost umjetničkog rada i traganje za umjetničkim rješenjima drukčijim od uobičajenih i u kulturi normiranih; (2) *slučajnost*, koji ukazuje da su avangardistički radovi nastali kao rezultat slučaja, ali i namjernim radom sa slučajnošću; (3) *alegorija*, koji ukazuje na višeznačnost, pomaknutost značenja i pretjerano naglašavanje metaforičkih odnosa u avangardističkim radovima; (4) *montaža*, kojim se označuje način stvaranja nekonzistentnog umjetničkog rada povezivanjem vizualnih i tekstualnih fragmenata. Za Bürgera je avangarda povijesno završen projekt, specifičan za rano XX. stoljeće. Eksperimentalne, kritičke i intermedijalne umjetničke pokrete poslije Drugog svjetskog rata, na primjer neoavangardu, tumači kao institucionalizaciju izvornih avangardističkih namjera.

LITERATURA: Alex1, Ash1, Batc1, Béh1, Benso1, Benos2, Bir1, Bow2, Bow3, Bow5, Bow6, Bürg1, Buc5, Caer1, Caws1, Cha1, Comp1, Coo1, Dad1, Demo1, Ellio1, Eps1, Erj2, Erj4, Flak1, Flak2, Flak3, Flak4, Flak5, Flak6, Flak7, Flak8, Flak9, Flak10, Flak11, Flak12, Flak13, Falk14, Flak15, Flak16, Fost1, Fost2, Fost3, Fost4, Free1, Gamm1, Great1, Green5, Groy1, Harr31, Harr32, Harr33, Harr45, Huels1, Jan1, Jenc4, Jon3, Kos3, Kraus14, Kref1, Kref3, Kref13, Kue1, Kue2, Lyo5, Mann1, Miln1, Nauma1, Or3, Or6, Or7, Or9, Pae3, Pley1, Richter1, Ries1, Row1, Rub1, Saw1, Sawi1, Szab1, Šuv57, Šuv80, Šuv89, Šuv92, Tash1, Teš1, Teš2, Waldr1, Watte2, Weiss1, Woo1, Woo2

Avangardna muzika. Pojam avangardne muzike se uspostavlja u odnosu na kritiku, subverziju ili prevladavanje povijesnih i tradicionalnih produkcija umjetničke muzike u XX. stoljeću, ali i u odnosu na pozicioniranje prema interdisciplinarnim avangardnim umjetničkim praksama književnosti, slikarstva, filma, kazališta, plesa, opere. Avangardnom muzikom se nazivaju u najširem smislu (1) radikalne specifično muzičke inovacijske prakse, (2) interdisciplinarne i eksperimentalne muzičke prakse, (3) izvanmuzičke ili antimuzičke umjetničke prakse, (4) postavangardne i retroavangardne muzičke produkcije.

Inovacijske muzičke prakse su one koje su zasnovane na istraživanju i progresivnom razvijanju specifičnih visoko estetskih i formalno-tehničkih muzičkih problema unutar povijesti autonomija umjetničke muzike (Claude Debussy, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Igor Stravinski, Olivier Messiaen, George Antheile, Dmitrij Šostakovič, Charles Ives, Henry Cowell, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Witold Lutoslawski, Dubravko Detoni, Milko Kelemen, Ivo Malec, Vinko Globokar, Aleksandar Obradović, Srđan Hofman). Inovacijske muzičke prakse se ukazuju kao (a) muzički pravci ili muzičke varijante interdisciplinarnih umjetničkih avangardnih pravaca i tendencija – impresionizam (Debussy, *La Mer*, 1903.-1905), ekspresionizam (rani Schönberg, *Erwartung op. 17*, 1909.), egzotizam (Messiaen, *Turangalîla-symhonie*, 1946.-1948.), barbarizam (Stravinski, *Buđenje proljeća*, 1911.-1913.), aps-trakcija (Schönberg, *Komad Op. 23*, 1920.-1923.), dadaizam i nadrealizam (Satie, *Sonatine bureau-cratique*, 1917. ili *Le piège de méduse*, 1913.-1921.), neoklasicizam (Stravinski, *Pulcinella*, 1919.-1920. ili *Kralj Edip*, 1926.-1927.; Satie, *Socrate*, 1918.; Hon-negger, *Antigona*, 1924.-1927.; Poulenc, *Cocardes*, 1919.), (b) vrlo različiti i gotovo neusporedivi novi kompozitorski i izvođački koncepti i tehnike – atonalnost (Schönberg, *Pet orkestarskih komada*, 1910.-1911.; Berg; Webern), dodekafonija (Schön-berg, *Op. 25*, 1921.-1923.), serijalizam (Schönberg *Op. 23-24*, 1923; Webern; Milton Babbitt; Messiaen), integralni serijalizam (Stockhausen, *Kreuzspiel*, 1951.; Boulez, *Structures*, 1951.-1952., 1956.-1961.), konkretna muzika (Schaeffer, *Etude violette*, 1948. ili *Symphonie pour un homme seul*, 1950.-1951.), elektronska muzika (Varèse, *Poème électronique*, (1958.); Stockhausen, *Elektronische Studien*, 1953. ili *Kontakte*, 1959.-1960; Boulez, *Répons*, 1980., Cage, *Cartridge Music*, 1960.; Tudor, *Reunion*, 1968.; Pauline Oliveros, *I of VI*, 1966.), aleatorika (Boulez, *Eclat/multiples*, 1965.), slučaj (Cage, *Music of Changes*, 1951.), izvođenje klastera (Cowell, *The Tides of Manaunaun*, 1914.), itd.

Inovacijske muzičke prakse su identificirane terminima *nova muzika*, moderna muzika ili modernistička muzika od početka XX. stoljeća do Drugog svjetskog rata. Karl Linke i S. Friedlaender (1911.) koriste pojam *nova muzika* u smislu distanciranja od muzičkog romantizma. Paul Bekker definira pojam *nove muzike* u tekstu *Neue Musik* objavljenom 1919. godine. Theodor Adorno u knjizi *Filozofija nove muzike* (1949.) definira retrospektivno pojam nove muzike (*neuen musik*) u odnosu na kompozitorske prakse Schönberga i Stravinskog. U slučaju Schönberga pojam *nove muzike* interpretativno približava značenjima pojma avangarde: "Preobražavanje muzičkih elemenata, nosioca izraza, u materijal, koje se prema Schönbergu neprekidno odvija tijekom čitave povijesti muzike, postalo je danas toliko radikalno da dovodi u pitanje mogućnost samog izraza." Stuckenschmidt je koristio sintagmu 'avangardni-blok' (Avantgard-Block) za muziku Antheilea i Cowella oko 1928. Jedan od paradoksa inovacijske muzike kasnih 10-ih i 20-ih godina je bio *povratak redu* i konstituiranje neoklasičnog pristupa muzici (Ferruccio Busoni, Stravinski, francuska Šestorka: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honnegger, Darius Milhaud, Francis

Poulenc i Germaine Tailleferre). Neoklasicizam se može razumjeti na više načina: kao sinteza avangardističkih istraživanja muzike (Busoni, Stravinski), kao dekonstrukcija avangardi u okrilju modernističkog tumačenja muzičke povijesti i tradicije (Satie, grupa Šestrorka), odbijanje ili prevladavanje modernizma (Prokofjev, Hindemith).

Inovacijske muzičke prakse neposredno poslije Drugog svjetskog rata se identificiraju terminom avangarda ili *avangardna muzika*. Te muzičke prakse se nazivaju avangardom (1) u smislu istraživanja novih medija, prije svega elektronske muzike (Schaeffer, Stockhausen, Boulez, Cage), (2) u smislu razvijanja strogih proznanstvenih (pro-matematičkih) postupaka komponiranja muzičkog djela, na primjer, u integralnom serijalizmu (Stockhausen, Boulez), (3) u smislu konceptualiziranja, komponiranja i izvođenja otvorenog muzičkog djela (Berio, Nono, Stockhausen), prema tumačenju Umberta Eca, (4) u smislu komponiranja zasnovanog na aleatorici (Boulez) i slučaju (*chance*; Cage) i (5) u smislu radikalnog analitičkog i kritičkog odbacivanja, preispitivanja ili inoviranja muzičke tradicije kod Stockhausena, Bouleza ili Kagela, na primjer, po tumačenjima W. Zilligua, J. E. Berendta i W. Klüppelholza. Avangardne muzičke prakse poslije Drugog svjetskog rata su institucionalno artikulirane kroz *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Internacionalni ljetni tečajevi za novu muziku) u Darmstadtu koje je pokrenuo Wolfgang Steinecke 1946. godine. Ti su tečajevi bili centar nove istraživačke muzičke avangarde koja je prolazila kroz integralni serijalizam, aleatoriku i nova tehnološka istraživanja koja su vodila elektronskoj muzici. Na prijelazu 40-ih u 50-e godine predavali su René Leibowitz, Peter Stadlen, Olivier Messiaen, a među studentima su bili Stockhausen, Nono, Goeyvaerts, Maderna. Sredinom 50-ih godina tečajeve su počeli voditi Stockhausen, Boulez, Maderna, Nono, Berio i Pousseur. John Cage je stigao u Darmstadt 1958. godine. Drugi važan centar institucionalizacije avangardne muzike je *IRCAM* (*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique – Institut za istraživanja i koordinaciju akustike/muzike*). *IRCAM* je institut za istraživanje i produkciju kompjutorske muzike. Pierre Boulez je osnovao institut 1977. i bio je direktor do 1992. Koncept *IRCAM*-a se, po Boulezu, zasnivao na ostvarivanju kreativnog dijaloga muzike, znanosti i tehnologije. Jedan od malobrojnih avangardnih i eksperimentalnih muzičkih festivala u Istočnoj Evropi je osnovan pod nazivom *Muzički biennale* u Zagrebu 1961. godine. Jedan od inicijatora i pokretača Bijenala je bio hrvatski kompozitor Milko Kelemen. Prvi Bijenale je programski povezivao povijesne avangarde (Berg, Honnegger, Webern) s novim avangardama (Ligeti, Kagel, Tudor, Stockhausen, Sakač, Cage) 50-ih i 60-ih godina. Na Bijenalima su nastupali internacionalni, hrvatski, slovenski i srpski kompozitori kao što su Igor Stravinski, Dmitrij Šostakovič, Mauricio Kagel, John Cage, Morton Feldman, Branimir Sakač, Olivier Messiaen, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Dubravko Detoni, Lojze Lebič, Paul Pignon, Vladan Radovanović, Iannis Xenakis, Ivo Malec, Vinko Globokar, Luciano Berio, Dieter Schnebel, Steve Reich, Tan Dun, Michael Nyman i dr. Također su bili značajni nastupi izvođačkih ansambala i solista, između ostalih: pijanista Davida Tudora, violončelista Mstislava Rostropoviča, mezzosopranistice Cathy Berberian, ansambla *Acezantez*, performera Alvina Luciera, performerice Meredith Monk.

Interdisciplinarne i eksperimentalne muzičke prakse su zasnovane na istraživanju, destrukciji, dekonstrukciji i napuštanju estetske, umjetničke i medijske autonomije umjetničke zapadne muzike i dovršenosti muzičkog djela u doba visokog modernizma. Ove prakse ne nastaju u autonomnom svijetu muzike nego u otvorenom području interdisciplinarnih heterogenih umjetničkih eksperimenata povijesnih avangardi (Eric Satie, Luigi Rusollo, Edgard Varèse) i neoavangardi (Pierre Schaeffer, John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Morton Feldman, David Tudor, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Iannis Xenakis, Dubravko Detoni, Vinko Globokar, Vladan Radovanović). Pojam neoavangarde ovdje označava da interdisciplinarne i eksperimentalne prakse kasnih 40-ih, 50-ih i 60-ih godina nisu replika povijesnih avangardi ili prethodnice nastajuće faze visokog modernizma nego radikalna kritika, subverzija ili realizirana drugost u odnosu na visoki muzički i umjetnički modernizam. U formalnom smislu – muzičke neoavangarde ne karakterizira napuštanje muzike nego istraživanje i identificiranje granica same muzike i muzike kao produkcije u okviru složenog kritičnog interdisciplinarnog i eksperimentalnog istraživanja i traganja za novom muzikom. Takva su, na primjer, Stockhausenova višemedijska ili intermedijska djela *Mikrophonie I-II* (1964.-1965.) ili otvoreno djelo *Aus Den Sieben Tagen* (1968.).

Pojam eksperimentalne muzike se prema Johnu Cageu odnosi na muzička i umjetnička djela koja su zasnovana na slučaju, točnije na ulozi neintencionalne akcije i procesa u koncipiranju i izvođenju djela. Za Cagea eksperimentalna muzika je muzika komponirana u ekscesnoj i heterogenoj tradiciji Erica Satiea

i Marcela Duchampa. Michael Nyman (1974.) je pojam *eksperimentalne muzike* primijenio na cageovsku neoavangardnu tradiciju istraživanja muzike i izlaženja izvan tradicije i konteksta muzičkog stvaranja (Cage, *Music for Marcel Duchamp*, 1947.; Feldman, *Projection*, 1950.-1951., Brown *Dvadeset pet strana za 1 do 25 klavira*, 1953.; Wolff, *Duo za violine*, 1950.; Brecht, *Drip Music* (*Drip Event*), 1959.-1962.; La Monte Young, *Composition 1960 No. 2*, 1960.; Ashley, *Fancy Free* (*Illusion Model IV*), 1971.; Cardew, *Jesen '60-e*, 1960; La Monte Young i Marian Zazeela, *The Theatre of Eternal Music in a psychodelic*, 1970.; Terry Riley, *Keyboard Studies* (1963.); Philip Glass, *Music in 12* Parts, 1970.; Steve Reich, *4 Organs* 1970.). Za Nymana je koncept *eksperimentalne muzike* suštinski različit od koncepta europske *avangardne muzike* koja je po njemu bila i u najradikalnijim primjerima (Boulez, Stockhausen) usmjerena uspostavljanju i održavanju muzičkog djela kao primjera umjetnosti muzike. Na primjer, za Bouleza je *slučaj* bio dio ljudskog egzistencijalnog ludsitičkog čina u prostoru muzičkih stvaralačkih procedura, a za Cagea je slučaj (*chance*) bio element oslobođenja ili nadvladavanja intencionalnosti i ukazivanja na mogućnosti da muzika nastaje na način kao što djeluje priroda.

Izvandisciplinarne ili antimuzičke prakse su različite inovativne, interdisciplinarne, eksperimentalne i ekscesne umjetničke produkcije koje su nastajale kompozitorskim ili izvođačkim činovima koji su vodili izvan muzičkog stvaranja u smjeru antiumjetnosti, dade, neodade i fluksusa. Rusollova muzika buke ili *bruitizam* (*Muzika buke: grad koji se budi*, oko 1913.) ili postkubistička i protodadaistička muzika Satiea (performans djela: *Parade* iz 1917. i *Relâche* iz 1924.; ili djelo *Vexations* iz 1893. u kojem je predviđeno da se jedan pasaž ponovi 840 puta) ili Duchampova muzika *Erratum Musical* (1913.) bila je svakako pokretačka anticipacija neoavangardnih napuštanja autonomno i isključivo muzičkog sistema izražavanja. Cage je kompozicijom za klavir *4'33''* (1952.), koju je izveo pijanist David Tudor, postavio muzičko djelo kao djelo *performance arta*. Kompozicija *4'33''* se zasniva na trostrukom istupanju iz uobičajenog muzičkog stvaranja: (1) izvedeno je djelo koje je komponirano s tišinom/tišinama, (2) umjesto zvučnog događaja ponuđen je institucionalno prepoznatljivi postupak prepoznatljiv za izvođenje muzike ali bez proizvođenja zvuka, i (3) muzički sistem je upotrijebljen na način duchampovskog ready-madea. Izvan- ili anti-muzička djela su stvarali pripadnici europskog, američkog i japanskog fluksusa koji su slijedili tendenciju Cageovih eksperimenata: Joseph Beuys, George Brecht, Dick Higgins, La Monte Young, George Maciunas, Robert Filliou, Ben Patterson, Takehisa Kosugi, Henry Flynt, Robert Watts, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Giuseppe Chiari, Vinko Globokar, Vladan Radovanović, Miša Savić, Lazarov Miodrag Pashu i dr.

Postavangardne muzičke produkcije su započete na nekoliko planova tijekom 70-ih godina: (a) uspostavljanjem minimalne muzike (Raily, Glass, La Monte Young, Reich, a na prostorima nekadašnje Jugoslavije grupa *Opus 4*) kao razvijene muzičke prakse kojom počinju istraživanja novih kompozicijskih, izvođačkih i medijskih potencijalnosti muzike poslije neoavangardnih fluksus ekscesa, (b) razvojem minimalne muzike prema složenim muzičkim formama, žanrovima ili disciplinama (na primjer, operna, vokalna i instrumentalna muzika Glassa, *Eģinstein on the Beach*, 1976. ili *La Belle et la Bęte*, 1995.; Reicha i Beryl Korot, *Three Tales*, 1998.-2002.; Cagea, *Europeras 1&2*, 1987.; Meredith Monk, *Atlas*, 1991.; Nymana, muzika za film Petera Greenawayja *The Draughstman's Contract* (1982.) ili *Prospero's Book* (1990.); Johna Adamsa, *Nixon in China*, 1987.; Louisa Andriessena, *De Stijl*, 1984.-1985.) tijekom posljednja tri desetljeća XX. stoljeća, (c) okretom avangardnih kompozitora integralnog serijalizma prema narativnim i fikcionalnim funkcijama muzičkog izraza i muzičkog prikazivanja (Stockhausen, *Mantra*, 1969.-1970. ili *Sirius*, 1975.-1977.; Ligeti, *Le Grand Macabre*, 1974.-1977.; Berio, *Voci*, 2001.), (d) narušavanjem čvrstih granica između visoke umjetničke muzike i popularne masmedijske muzike, odnosno, između žanrova visoke i popularne muzike (na primjer, filmske i koncertne muzike) u kasnom kapitalizmu (*The Velvet Underground*; David Bowie; Brian Eno; Lou Reed; Laurie Anderson, *United States*, 1979.-1983.; Madonna; John Zorn, *Spillane*, 1986., *Kristallnacht*, 1992., ili *Masada*, 1993.-1997.), i (e) retroavangardne muzike koja nastaje u uvjetima kasnog i post socijalističkog provociranja i dekonstruiranja stabilnih identiteta popularne muzike, visoke umjetničke muzike, utilitarne muzike totalitarnih sistema, alternativnog rocka i eksperimentalnih istraživanja u područjima performans arta, spektakla i videoumjetnosti (grupa *Laibach*, grupa *Borghesia*).

LITERATURA: Barba1, Blo1, Bloc2, Cag1, Cag2, Cag3, cag4, Cag5, Cag6, Cag7, Cag8, Duchw1, Erj8, Gligo2, Gligo3, Goldb5, Gri1, Kah1, Kah2, Kos1, Kos6, Kot1, Lep2, Lin1, Loc1, Mcc2, Monr1, Mont1, Mus1, Nym1, Oliv14, Rech1, Savi1, Savi2, Shaw1, Shu1, Šuv131, Ves1, Ves3, Zeg1

Avangardni teatar. Avangardni teatar se uspostavlja kritikom, istraživanjem, subverzijom, destrukcijom, prevladavanjem, dekonstrukcijom ili simulacijom

povijesnih granica dramskog kao mimetičkog teatra tijekom XX. stoljeća. Avangardni teatar se uspostavlja pozicioniranjem prema interdisciplinarnim avangardnim umjetničkim praksama književnosti, slikarstva, skulpture, filma, muzike, plesa, opere i novih medijskih umjetnosti. Moguće je razlikovati avangardni, neoavangardni i postmoderni teatar s obzirom na odstupanja od dominantnih nacionalnih i internacionalnih tradicijskih ili umjereno-modernističkih praksi dramskog, baletnog/plesnog, muzičkog i opernog teatra.

Avangardnim teatrom u smislu povijesnih avangardi nazivaju se: (1) avangardni eksperimenti, ekscesi i provokacije u odnosu na dramski teatar, i (2) avangardne subverzija i destrukcije dramskog teatra, baleta/plesa i opere odnosno, (3) izvođenje pluralnog interdisciplinarnog polja umjetničkih činova i akcija koje su kasnije interpretirane kao *performance art*. Na prijelazu od simbolizma do ekspresionizma nastaju teatarske eksperimentalne prakse koje kroz rekonstituciju opere teže *Gesamtkunstwerku* u opusu Richarda Wagnera, odnosno, problematizaciji teatarskog doživljaja kod Mauricea Maeterlincka, Adolpha Appie, Gordona Craiga ili Alfreda Jarryja, odnosno, u plesu su bila karakteristična anti-baletna istraživanja Isadore Duncan, Ruth St. Denis. U ekspresionističkom teatru dolazi do obrata od scenskog bihevioralnog prikazivanja dramskog teksta prema scenskom bihevioralnom izražavanju pred-dramskog (emocionalnog, psihičkog, duhovnog) radom Augusta Strindberga, Franka Wedekinda, Oskara Kokoschke, Autrélien-Marie Lugné-Poa, Ernsta Tollera. Walter Hasenclever je 1916. godine upotrijebio termin *ekspresionistički teatar* za dramski teatar budućnosti u kojem se traga za *duhovnom scenom*. U okviru ekspresionističkog teatra karakteristična su koreografska istraživanja Jacquesa Dalcrozea, Rudolfa von Labana, Mary Wigman. Na prostorima nekadašnje Jugoslavije mogu se spomenuti istraživanja Mage Magazinović, Ane Maletić, Mete Vidmar, Pie i Pina Mlakara. Futuristički teatar i *performance art* obuhvaćaju večernje akcije (futurističke večeri - *serate*), eksperimente s javnim čitanjem poezije F. T. Marinettija *Zang Tumb Tumb* (1914.), prokabaretnim događajima nazivanim *futuristička događanja* (skica Umberta Boccionija, 1911.), plesom Valentine de Saint-Point *Pjesma atmosfere* (1913.), izvođenjima buke na strojevima za stvaranje buke Luigija Rusolla (1913.), predstave sa živim izvođačima i marionetama Enrica Prampolinija i Franca Casavole (1927.). U ruskom kubofuturizmu su nastajala različita eksperimentalna djela (čitanja poezije Vladimira Majakovskog, kabaretska i cirkuska izvođenja, na primjer, klauna Lazarenka), među kojima se izdvaja opera *Pobjeda nad suncem* (1913.) Mihaila Matjušina, Kazimira Maljeviča i Alekseja Kručoniha. Plesni eksperimenti su bili vezani za trupu Sergeja Djagiljeva i plesače Mihaila Fokina i Nižinskog, a karakteristična su i kasnosimbolistička plesna transseksualno orijentirana istraživanja Ide Rubenstein. Sovjetski revolucionarni teatar 20-ih nastaje u širokom dijapazonu estetizacije i politizacije svakodnevnice od post-kubofuturističkog teatra (dramski tekstovi Majakovskog i Daniela Ivanoviča Harmsa) preko eksperimentalnog konstruktivističkog (Nikolaj Foregger, *Teatar proletkulta*, Sergej Mihajlovič Tretjakov, grupa *Modra bluza*) i mehaničkog teatra (Vsevold Mejerhold) do modernističkog postavangardnog dramskog teatra (Bulgakov), socrealističkog dramskog teatra i parateatarskih socijalističkih svetkovina (*Ploveći agitacijski teatar Crvena zvijezda* iz 1920.). Eksperimenti zasnovani na živom izvođenju, koji se vezuju za dadu, počinju s *Cabaret Voltaire* (Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Tzara) u Zürichu 1916. Sophie Taeuber je konstruirala lutke za scensko izvođenje (Zürich, 1918.). Preddadaističke i pred-nadrealističke teatarske eksperimente u Francuskoj su radili Alfred Jarry (*Ubu Roi*, 1896.), Raymond Roussel (*Impressions d'Afrique*, 1911.) i Eric Satie (*Le Piège de Méduse*, 1913.). Djelo Erica Satiea, Pabla Picassa, Jeana Cocteaua i Léonida Massinea *Parada* (1917.) označilo je prijelaz od kubizma dadi, nadrealizmu i neoklasicizmu, a u isto vrijeme i prijelaz od dramskog teatra scenskom spektaklu izvedenom po uzoru na kabaret i cirkus. Postkubistička i protodaistička i nadrealistička djela su bile izvedbe tekstova G. Apollinairea *Les Mamelles de Tirésias* (1917.) i *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921.). Osim niza dadaističkih i protonadrealističkih zabava i festivala u ranim 20-im kao ključno eksperimentalno i višemedijsko djelo pojavljuje se izvedba Francisa Picabije *Relâche* (1924.) u kojoj su sudjelovali Eric Satie kao kompozitor, Marcel Duchamp i Man Ray kao izvođači, a film Picabije i Renéa Claira *Entr'acte* je bio dio predstave. Nadrealistički i postnadrealistički teatar je poetički, teorijski i redateljski razradio Antonin Artaud (*Le Jet de sang*, 1927.). Artaud je tijekom 20-ih i 30-ih razradio koncept *teatra okrutnosti*, a njegovo ključno poetičko djelo je *Kazalište i njegov dvojnik* (*Le théâtre et son double*, 1938.) u kojem anticipira razvoj anti-dramskog ili post-dramskog fenomenalističkog teatra. Zamisao okrutnosti Artaud uvodi 1932., a kasnije o njemu piše: "Bez elementa okrutnosti u osnovi svake predstave kazalište nije moguće. U stanju degeneracije u kojem se nalazimo, metafizika će se upravo kroz

kožu vratiti u duhove". Utjecaji nadrealizma i egzistencijalizma se mogu uočiti u dramskom teatru Jeana Geneta, Fernanda Arrabala ili Radovana Ivšića. Nakon ekspresionizma u Njemačkoj tijekom 20-ih godina dolazi do razvoja konstruktivističkih eksperimenta u Bauhausu sa značajnim istraživanjima *matematičkog plesa* Oskara Schlemmera (*Figural Cabinet I*, 1922.-1923., *Gestualni ples*, 1926., *Ples u prostoru*, 1927. i *Metalni ples*, 1929.) i *teatra svjetla* koji su zasnovali Ludwig Hirschfeld-Mack i Kurt Schwerdtfeger (*Reflektivne svjetlosne kompozicije*, 1923.-1924.). László Moholy-Nagy, Farkas Molnár i Walter Gropius su se zalagali za novi totalni teatar za koji su radili projekte i makete (1927.). Paralelno konstruktivizmu, kao postekspresionistički teatar nastao je eksperimentalni dramaturški i redateljski rad Bertolda Brechta koji je u duhu *nove objektivnosti* (*Die Neue Sachlichkeit*) i kritičkog ljevičarskog mišljenja o umjetnosti razvio koncept novog političkog teatra u modernom građanskom društvu. Koncept političkog teatra je razradio njemački lijevo orijentirani redatelj Erwin Piscator, tragajući za modelima proleterskog teatra. U sličnom okviru mišljenja kritičke i emancipatorske ljevice nastao je i složeni postekspresionistički dramski opus Miroslava Krleže tijekom 20-ih i 30-ih godina XX. stoljeća. Eksperimentalnim teatrom su se u Sloveniji bavili konstruktivisti Avgust Černigoj i Ferdo Delak, u Hrvatskoj avangardisti zenitisti Jo Klek, Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski te scenograf Sergije Glumac, a u Srbiji su djelovali subotički dadaisti, zenitist Ljubomir Micić, dadaist Dragan Aleksić, nadrealist Marko Ristić i kompozitor Miloje Milojević.

Razvoj radikalnog modernističkog teatra poslije Drugog svjetskog rata se odvijao u egzistencijalističkom angažiranom dramskom teatru (Jean Paul Sartre), zatim u egzistencijalističkom teatru apsurda (Albert Camus), koji je u formalno-eksperimentalnom smislu bio zamijenjen teatrom ili anti-teatrom apsurda (Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet).

Neoavangardnim teatrom nazivaju se: (a) ekscesna, eksperimentalna i emancipatorska istraživanja i produkcije neverbalnog ili bihevioralnog teatra, (b) interdisciplinarna istraživanja ambijentalnog teatra, (c) sistemska eksperimentalna istraživanja laboratorijskog teatra, (d) eksperimentalni, minimalni ili post-moderni ples, (e) para-teatarska istraživanja (*event*, hepening, akcije, *body art*, *performance art*) u institucijama ili naspram institucija teatra. Rane naznake neoavangardnih izvođačkih umjetnosti naznačene su na eksperimentalnoj umjetničkoj školi *Black Mountain College* s plesačkim eksperimentima Xantija Schawinskog (*Danse Macabre*, 1938.) i višemedijskim izvođačkim djelima Johna Cagea, Mercea Cunninghama, Buckminstera Fullera u predstavi prema Ericu Satieu *The Ruse of the Medusa* (1948.), odnosno, djelom *Untitled Event* iz 1952. u kojem su simultano izvodili nepovezane događaje John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, David Tudor, Charles Olson, Mary Caroline Richards, Jay Watt. Tijekom predavanja Johna Cagea na *New School for Social Research* u New Yorku (1956.) oformio se krug autora koji su neo-dadaistički istraživali granice ili druga područja muzike i teatra: Allan Kaprow, Jackson Mac Low, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins. Allan Kaprow je izveo koncept hepeninga (djelo *18 Happenings in 6 Parts*, 1959.). Dick Higgins je radio na *mixed media* i na intermedijskoj umjetnosti i teatru, a Robert Rauschenberg je izveo plesni *mixed-media* performans: *Pelican* (1963.), Claes Oldenburg je izveo niz hepeninga (*Autobodies*, 1963., *Washes*, 1965.), a John Cage je postavio audio-vizualni performans bez scenarija *Variations 5* (1965.). Ann Halprin je pokrenula eksperimentalnu plesnu grupu *Dancer's Workshop Company* 1955. u San Franciscu koja je prethodila eksperimentalnom plesnom centru *Judson Dance Theater* (Robert Dunn, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti, David Gordon, Lucinda Childs) osnovanom 1962. u New Yorku. Europski neoavangardni teatar započinje redateljsko teorijskim radom Tadeusza Kantora i Jerzyja Grotowskog u Poljskoj, odnosno, istraživanjima engleskog redatelja Petera Brooka. Kantor razrađuje koncepte *nultog teatra*, Grotowski *siromašnog teatra*, dok Brook ukazuje na *logiku praznog prostora* u teatru. Grotowski utemeljuje principe bihevioralnog tjelesnog i neverbalnog teatra. Na razradi bihevioralnog i pararitualnog teatra radi talijanski redatelj Eugenio Barba. Američki neoavangardni, prije svega bihevioralni tjelesni i neverbalni teatar nastaje tijekom 60-ih godina kroz istraživanja redatelja i teoretičara Richarda Schechnera, Richarda Foremana, Herberta Blaua, Juliana Becka i Judith Maline iz *The Living Theater*, grupe *Bread and Puppet*, itd. U američkom neoavangardnom teatru razvijaju se eksperimentalni, emancipatorski, destruktivni i dekonstruktivni prostupci nadvladavanja dramskog teatra u ime novog neo-teatra kao poligona formalnih, političkih, antropoloških i bihevioralnih istraživanja ljudske egzistencije i društvenih odnosa. Kritika ekonomskog sistema kapitalizma (*The Living Theater*), kritika anglosaksonskog kapitalističkog morala (Schechnerova *The Performance Group*) ili kritika društvene normalnosti (Foremanov *Ontological-Hysteric*

Theater), odnosno rata u Vijetnamu (na primjer, R. C. Davis proklamira *gerilski teatar*, 1969.). Schechner konceptualizira zamisao ambijentalnog teatra (*Envi-romental Theater*) 1968. godine. Iz ovih složenih eksperimentalnih i emancipatorskih kretanja nastaju i zamisli antropološkog teatra koji se razvija od Goffmanovih i Turnerovih mikro-socioloških zamisli preko Schechnerove teorije *performansa* do Brookovih i Barbinih rekonstrukcija izvaneuropskih rituala i obreda. Teorijsku potporu razvoju neoavangardnog teatra i *performance arta* omogućio je američki časopis *TDR* (*The Drama Review*) koji su od 1965. uređivali Richard Schechner i Michael Kirby. Na prostorima druge Jugoslavije koncepti, djela i stavovi neoavangardnog teatra su prezentirani na beogradskom festivalu BITEF (*Beogradski internacionalni teatarski festival*) koji je osnovan 1967. godine organizatorsko-teorijskim djelovanjem Mire Trailović i Jovana Ćirilova. Na BITEFU su gostovale značajne neoavangardne teatarske i performans grupe i autori: *Teatar Laboratorium* iz Wroclawa s Jerzyjem Grotowskim, *The Living Theater* iz New Yorka, *The Performance Group* Richarda Schechnera, *Bread and Puppet Theater* iz New Yorka, *La Mama* iz New Yorka, *Kosa* (*Hair*) u adaptaciji Bore Ćosića i režiji Mire Trailović i Zorana Ratkovića, hepening grupe OHO, *Filoktet* Heinera Müllera u režiji Hansa Lietzaua, *Théâtre Laboratorie Vicinal* iz Bruxellesa. Neoavangardni teatarski eksperimenti su u drugoj Jugoslaviji nastajali, prije svega, u slovenskom kulturnom prostoru s ludički i post-reistički orijentiranim grupama: *Eksperimentalni teatar Glej*, grupa *Pekarna*, grupa *Pupilija Ferkeverk* i *Mladinski teatar* iz Ljubljane. Na slovenskoj neoavangardnoj sceni su djelovali: Lado Kralj, Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić, Tomaž Kralj, Ivo Svetina, Matjaž Kocbek.

Postmoderni teatar nastaje složenim i kontroverznim procesima preobrazbe neoavangardnih emancipatorsko aktivističkih i visokomodernističkih razrađenih estetskih pristupa teatru u praksu teatarskog i performerskog prikazivanja unutar relativnih odnosa visoke i popularne kulture. Ne postoji jedan model, stil ili manira postmodernog teatra nego mnoštvo lokalnih taktika i strategija djelovanja u teatru kao postpovijesnoj instituciji. Postmoderni teatar se može interpretirati kroz dinamičan odnos centriranja i decentriranja, odnosno regulacije i deregulacije u odnosu na *performance art*. Tako je Josette Féral pisala da teatar stvara strukture koje *performans* dekonstruira (1982.). Postmoderni teatar se može promatrati kroz nekoliko karakterističnih smjerova od sredine 70-ih godina: (i) postavangardni teatar kao rekonstrukcija scenskog interdisciplinarnog (1) intermedijskog audiovizualnog spektakla (Robert Wilson, *A Letter for Quen Victoria* /1974./, *Einstein on the Beach* / 1976./, *Hamlet Machine* /1977.-1982./, *Civil Wars* / 1984./), (2) post-moderni ples nastao evolucijama eksperimentalnog i minimalističkog plesa, odnosno, razvojem *tanztheatera* (Pina Bausch, Merce Cunningham, Trisha Brown, Laura Dean, Lucinda Childs, Molissa Fenley, grupa *Sankai Juku*, William Forsythe, Meg Stuart, Anne Teresa de Keermaeker i *Rosas*, grupa *En Knap* i Iztok Kovač), (3) postmoderni eklektični teatar kao rekonstrukcija, simulacija ili dekonstrukcija fikcionalnog i narativnog tradicionalnog ili modernog ili popularnog teatra (grupa *Wooster*, Jan Fabre, Tomaž Pandur), (4) retroavangardni teatar (Dragan Živadinov i *Gledališče Sester Scipion Nasice*), (5) antropološki teatar (Eugenio Barba), (6) alternativni teatar (*Kugla-Glumište* u Zagrebu 70-ih, *Teatar Anna Monro* i *Teatar FV* u Ljubljani 80-ih, kao i *Dah teatar* i *Plavo pozorište* u Beogradu 90-ih), (7) teatar i performans u doba kulture 80-ih i 90-ih: etnički teatar i *performans* (*El Teatro de la Esperanza*, *Santa Barbara*), feministički teatar i *performans* (*Théâtre du Soleil*, Hélène Cixous i Ariane Mnouchkine), gay teatar i *performans* (Coco Fusco, Tim Miller, Bob Flanagan, Franko B., Douglas Messerli), lezbijski teatar i *performans* (Annie Sprinkle, Ursula Martinez, *Siren Theatre Company*), *queer* tetar i *performans* (*Sacred Naked Nature Girls*, Anthony Howell), kao i različite varijante regionalnih-geografskih ili transgeografskih teatara ili performans grupa s mikropolitičkim usmjerenjima (*Odin teatar* i njegovi ogranci, Gómez-Peña, *Akram Khan Company*), (8) postdramskim teatrom je po Hansu Thiesu Lechmannu zbirno nazvan neverbalni teatar (Peter Brook, Richard Schneckner, Robert Wilson, Meredith Monk, Lucinda Childs, Jan Fabre), novi ples (*Rosas*, William Forsythe, Meg Stuart), nova opera (Robert Wilson, Philip Glass, John Adams, Louis Andreissen) i *performance art* od neoavangarde do postmoderne, (9) novi dramski teatar, nova britanska drama, nova europska drama (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Anthony Neilson, kao i Ivana Sajko, Biljana Srbljanović), (10) *nova avangarda* ili tehnoteatar: digitalni teatar, internet-teatar, cyber-teatar, biotehnološki teatar (Stelarc, Orlan, Ron Athey, *Desktop Theater*, ABC, *Hamnet Players*, *Artificial Stage*, Igor Štromajer, Marko Peljhan), (11) teatar u epohi performance arta (Marina Abramović, Jill Sigman, grupa *BadCo*, Emil Hrvatin, Marko Košnik, Jérôme Bel, Mírten Spínberg, Bojan Đorđev), (12) teorijski teatar ili performans umjetnost (John Cage, Joseph Beuys, Richard Schneckner, Richard Forman, Emil Hrvatin, Jérôme Bel, Mårten Spånberg, *TkH*-centar).

Za razvoj teatra, plesa i *performance arta* na prostorima nekadašnje Jugoslavije od kasnih 70-ih do početka XXI. stoljeća bitno je promotivno djelovanje festivala BITEF u Beogradu i EUROKAZ u Zagrebu. Na EUROKAZ-u je prikazivana i podržavana linija postdramskog teatra od neoavangarde do postmodernog teatra, plesa, parateatra, poližanrovskih istraživanja i *performance arta*. Interaktivni odnos teorije teatra i *performance arta* s umjetničkim praksama uspostavljen je djelovanjem ljubljanskog časopisa *Maska*, zagrebačkog časopisa *Frakcija* i beogradskog časopisa *TkH* tijekom 90-ih i ranih godina XXI. stoljeća.

LITERATURA: Arta1, Arta2, Bane1, Bane2, Bane3, Barba3, Barba4, Barba5, Barbar1, Ber1, Biri1, Biri2, Blan2, Brecht1, Brechts1, Brook1, Brook2, Carls2, Carls3, Carls4, Carls5, Case1, Cohe1, Comp1, Craig1, Čuf3, Dada1, Dela1, Dob1, Don1, Don3, Dram.1, Ener1, Féra1, Féra2, Féra3, Fort2, Fuch1, Gen1, Gled1, Glu1, Gold2, Gold4, Gold5, Grot1, Grž27, Hrv1, Hrv2, Hrv3, Hux1, Inn1, Int1, Intern1, Io1, Io2, Juk1, Kay1, Kos1, Kris15, Kug1, Kun1, Leh2, Maca1, Malev2, Marr1, Mck1, Mejer1, Milo1, Milo2, Milo3, Mio2, Murr2, Nova1, Nove1, Novip1, Otašević1, Pank1, Pav1, Pav3, Perf1, Perlofn1, Ph1, Pic1, Pint1, Pis1, Postd1, Postm1, Postmoderna1, Postmoderni1, Prek1, Rein1, Rost1, Sab1, Sche1, Sche2, Sche3, Sche4, Sche5, Sier1, Spo1, Sus6, Šuv78, Šuv94, Šuv109, Šuv125, Šuv117, Tij1, Ug3, Vod1, Vrga1, Vujan1, Vujan2, Vujan3, Vujan4, Vujan5, Vujan6, Vujan7, Vujan8, Vujan9, Vujan10, Wellw1, Wilsonr1, Wilsonr2, Win1, Zab7, Zen1

B

Balet, ples, igra i performans. Balet je scenska predstava koju čine retorički normirani i mimetički zastupljeni tjelesni pokreti uz glazbu. U povijesnom smislu balet kao umjetnost nastaje iz plesa estetskim određivanjem tjelesnih pokreta i posebnog (prikazivačkog i izražajnog) odnosa normiranih tjelesnih pokreta i glazbe. Kao zasebna institucija umjetnosti između glazbe i teatra, nastaje u renesansi i razvija se do početka XX. stoljeća, kada nastaju modernističke (avangardne) kritike estetske i iz nje izvedene fikcionalne normativnosti baleta kao umjetnosti. Balet kao umjetnost naddeterminira teorija mimezisa kao estetski horizont razumijevanja i njegovog doživljaja, koja najčešće ne označava doslovno prikazivanje nego sugeriranje (i izražavanje) glazbom i *tjelesnim pokretom*. Ideja mimezisa označava veliku meta priču koja omogućava da se neikonički ili nereprezentacijski aspekti stilizirane tjelesne geste i glazbe postave, komuniciraju i prihvaćaju kao sugeriranje određenog ikoničkog poretka naracije i fikcionalnog svijeta. Pojmovi "igra" i "ples" mogu se prihvatiti kao sinonimni, varijantni ili različiti termini: (1) igra - označava tjelesni pokret koji prethodi baletu ili, ako je normiran u umjetnosti baleta, tada je strukturalni aspekt baleta - na primjer, igra (klasična) je skup retorički determiniranih pokreta, propisanih, razvrstanih i korištenih u baletu kao umjetnosti; ali, termin igra se koristi i u smislu ludizma (neutilitarnog tjelesnog kretanja, zabave, oslobođenja i pokazivanja ljudskog), ali i u smislu analogije Wittgensteinovoj zamisli *jezičke igre* (oblika ponašanja, izražavanja) koji prethodi jezičkom (lingvističkom) strukturiranju i ima odlike životne aktivnosti, i (2) ples je scenski ili izvanscenski (ritualni, ludistički, umjetnički) izraz ili oblik ponašanja koji čine tjelesni pokreti i muzika, pri čemu taj izraz ili oblik ponašanja, najčešće, nije podudaran s normama baleta kao umjetnosti, odnosno, odnos glazbe i tjelesnih pokreta može biti potpuno arbitraran, kontekstualan, sinkronijski i dijakronijski motiviran i sugestivan.

Odnosi igre, plesa i baleta ukazuju se u sljedećim povijesnim odnosima: (1) arhaični ritual u kojem se ne razlikuju magijsko djelovanje, igra, ples i glazba, drugim riječima, norme magijskog, igre, plesa i glazbe su norme rituala, (2) ritual u kojem se diferenciraju magijske i religiozne radnje, igra, ples i glazba, drugim riječima, dolazi do razdvajanja ritualnih i estetskih normi, (3) obred je ritual u kojem se magijsko zamjenjuje običajnim, (4) igra je ono što prethodi plesu i iz čega se ples pod određenim povijesnim i zemljopisnim uvjetima konstituira, drugim riječima, razdvajaju se estetske i umjetničke norme, (5) balet kao umjetnost normiranih retoričkih mogućnosti se izdvaja iz igre i plesa, drugim riječima, norme baleta kao posebne institucije umjetnosti se redefiniraju u okvirima estetskih normi, odnosno, opće (nediferencirane estetske norme) pronalaze svoj pojedinačni identitet (institucionalni izraz baleta kao umjetnosti), (6) u avangardama se balet podvrgava unutrašnjoj ili vanjskoj kritici, i to na sljedeće načine: (a) kritika mimetičke i retoričke naddeterminacije zapadnog baleta, (b) kritika formalno-estetskih normi baleta kao autonomne institucije, (c) traganje za ontološkim svojstvima (esencijalistički zahvat) baleta kao umjetnosti, i ukazivanje na razlike od književnosti (kako baletom *ispričati* književni sadržaj) i glazbe kao konstitutivne, ali ipak druge umjetnosti u odnosu na igru i ples, (d) odbacivanje fikcionalnih efekata baletnog djela u ime njegove OVDJE i SADA prisutne pojavnosti kao situacije (naglašavanje statičnih odnosa) i događaja (naglašavanje dinamičkih, procesualnih, vremenskih odnosa) u minimalnom plesu, (e) u minimalnom plesu dolazi i do metabaletnog reduktivnog zahvata.

O baletu, plesu i igri može se govoriti u odnosu na pojam performansa. Pojam *performance* (performans) upotrebljava se trostruko: (1) kao naziv za izvođenje i izvođačke umjetnosti, (2) kao naziv za djela zasnovana na konceptu performativa, drugim riječima, na konceptu postizanja značenja koje proizlazi iz tjelesnog čina a ne iz semantičke poruke, i (3) kao naziv za specifičnu *akciju* umjetnika (*performance art*) koju izvodi pred publikom i u kojoj je umjetnik (autor djela) i izvođač djela.

Balet je uobičajeno performans u prvom (a) i drugom (b) smislu. Ples (*Dance*) i igra (*ludus*, *game*, *dance*) mogu biti performans u prvom, drugom i trećem smislu. Na primjer, minimalni ples je, najčešće, performans u drugom i trećem smislu, jer su umjetnik, izvođač i autor jedna te ista osoba, odnosno, jer se ne izvodi jedan vanjski tekst kao scenski događaj nego se scenski događaj prezentira kao doslovni tjelesni nereferencijalni događaj baš te scene i tog trenutka. Postmoderni ples 80-ih i 90-ih godina vraća se

zamislima performansa u prvom smislu (a) i rekonstruira posredno, a ne doslovno izvođenje.

LITERATURA: Au1, Bad1, Bane1, Bane2, Barbar1, Cart1, Cohe1, Cve3, Cve5, Dram1, Đu1, Goe1, High1, Hrv3, Lab1, Michel, Novip1, Postm1, Sac1, Sigm1, Sy1, Šuv121, Tei1, Vujano3, Vujano4

Bauhaus. Bauhaus, škola za arhitekturu, dizajn i vizualne umjetnosti osnovana u Weimaru 1919. godine. Bauhaus je nastao spajanjem Visoke škole za likovne umjetnosti i Visoke škole za primijenjenu umjetnost.

Sjedište Bauhausa je od 1919. do 1924. bilo u Weimaru, od 1925. do 1930. u Dessauu, a od 1932. do 1933. u Berlinu. U djelovanju Bauhausa karakteristična su tri perioda određena upravom Waltera Gropiusa, Hannesa Meyera i Ludwiga Mies van der Rohea. Nakon 1945. Bauhaus je znatno utjecao na razvoj arhitekture, dizajna, slikarstva, fotografije, filma, skulpture i teorije umjetnosti. U SAD ideje i projekti Bauhausa nastavljeni su djelovanjem škola: *The New Bauhaus Chicago*, 1937.-1938.), *School of Design*, Chicago, 1939.-1940.) i *Black Mountain College* (osnovan 1933.). Američka, a poslije drugog svjetskog rata i europska industrija, omogućile su primjenu ideja i projekata industrijskog dizajna i arhitekture. Pokreti neokonstruktivizma, novih tendencija, kinetičke i programirane umjetnosti su 50-ih godina obnovili konstruktivističke zamisli i projekte umjetnika s Bauhausa.

Walter Gropius je 1919. godine objavio *Program Bauhausa*, a iste godine je održana prva sjednica vijeća majstora na kojoj su osim Gropiusa bili Lyonel Feininger, Johannes Itten, Gerhard Marcks i drugi. Do 1923. godine na rad Bauhausa presudno su utjecali Gropius i Itten. Gropiusova polazišta su socio-utopijske i ideje humaniziranja industrije, sistemsko proučavanje arhitekture, umjetnički pokreti s kraja XIX. i početka XX. stoljeća (Arts and Crafts, Art Nouveau, secesija i ekspresionizam). Okvir ekspresionističko-vitalističkog koncepta određuje rani Gropiusov pristup idejama totalnog umjetničkog djela (Gesamtkunstwerk). U prvom manifestu Bauhausa određene su temeljne pretpostavke sinteze umjetnosti kroz arhitekturu: "Konačni cilj vizualnih umjetnosti je cjelovita zgrada." Kritika autonomije umjetnosti i umjetnika, definira program Bauhausa kao društveni projekt. Od 1919. do 1923. godine Gropius je ideju jedinstva umjetnosti i zanata transformirao u zamisao jedinstva umjetnosti i tehnologije.

Johannes Itten je umjetničkim, teorijskim i pedagoškim radom bitno utjecao na program Bauhausa. Njegove su ideje analogne Gropiusovim, s težištem na umjetničkoj nastavi, teoriji i produkciji. Itten je organizirao uvodni ili pripremni tečaj koji je bio okosnica Bauhausa, a uključivao je osnove proučavanja forme i materijala. Ittenovo proučavanje i prakticiranje orijentalno-mističkih doktrina, kao što je perzijski mazdaizam u interpretaciji poljsko-američkog tipografa Otomana Hanisha, koji je povezao zoroastrizam, rano kršćanstvo i budizam kroz stroge meditativne vježbe, utjecali su na njegove pedagoške stavove i predavanja. Za prvo razdoblje Bauhausa (1919.-1923.) značajno je povezivanje duhovnih tradicija njemačkog romantizma s teozofijom, istočnim religijama i idealima srednjovjekovnog graditeljstva. Ekspresionističko tumačenje djela i odnosa djela i subjekta u Ittenovim eksperimentima i pedagoškoj metodi pripremnog tečaja zasniva se na tri stupnja pokretanja doživljaja.

Nastava se u Bauhausu odvijala u radionicama koje su učenici pohađali nakon završenog pripremnog tečaja. Nastavni program je bio najcjelovitiji u dessauovskom razdoblju Gropiusove uprave i sastojao se od dvije grupe: (1) praktična nastava u radionicama za drvo, metal, boju, tkanje i tisak, kojima je dodano proučavanje materijala i alata, knjigovodstva, financija i ugovornog prava; (2) praktična i teorijska nastava o formi obuhvaćala je: opažanje (znanost o materijalima, proučavanje prirode), reproduciranje viđenog (geometrijske projekcije, konstruiranje, tehničko crtanje i izrada modela trodimenzionalnih struktura) i dizajn (proučavanje prostora, broja), čemu je dodana nastava iz teorije umjetnosti i znanosti. Studij ima tri stupnja: (1) pripremni uvodni tečaj u trajanju dva semestra, (2) opći tečaj u jednoj od radionica uz pripremni tečaj oblikovanja s osnovama arhitekture u trajanju šest semestara, i (3) nastava arhitekture u tri semestra.

Nakon Ittenovog odlaska iz Bauhausa 1923. godine pripremni tečaj su preuzeli László Moholy-Nagy i Josef Albers koji su ga odredili kao eksperimentalno istraživačku radionicu usmjerenu proučavanju osnovnih principa oblikovanja i tehnologije materijala. Prema Albersovim riječima, tečaj je bio usmjeren na unutrašnje snage i praktične mogućnosti materijala i vodio je oblikovanju, odnosno od kolaža do montaže. Istraživanja Moholy-Nagyja i Albersa težila su definiranju eksperimenta, tj. rada s vizualnim fenomenima pomoću racionalno determiniranog proznanstvenog ili protehničkog specificiranja, denotiranja i shematiziranja problema oblikovanja. Istraživanja su pretežno formalna, jer su zasnovana na skupu pravila i njima uspostavljenoj kombinatorici vizualnih elemenata. Princip ekonomičnosti odnosio se na racionalno-reduktivne sheme konstruiranja formi, tj. na minimalnu upotrebu materijala u

postizanju očekivanog efekta. Ekonomičnost oblikovanja se zasnivala na formalističkim i tehnicističkim idejama, s ciljem isključivanja spontanosti, intuitivnosti i slučaja, što je uzrokovalo uspostavljanje formalne ekonomičnosti oblikovanja kao estetskog kriterija i kriterija funkcionalnosti. S druge strane, zamisao ekonomičnosti potječe i iz teorije percepcije: teorija Gestalta zasnovana je na zamisli totaliteta, cjelina kao takva postoji, njezina vrijednost nije jednaka sumi dijelova, odnosno opažanje totaliteta teži najboljoj mogućoj formi, pri čemu su dobre forme jednostavne, pravilne, simetrične i konzistentne.

Savjet Bauhausa je 1924. osnovao grupu za arhitekturu. Jedno od njezinih prvih ostvarenja je bio projekt eksperimentalne kuće na kojem su Gropius i Adolf Meyer radili kao arhitekti, a Georg Muche kao dizajner. Zgradu Bauhausa u Dessauu Gropius je projektirao prema zahtjevima, idejama i funkcijama nove škole za vizualne umjetnosti i arhitekturu: otklonjena je simetrična fasada, treba se kretati oko zgrade da bi se shvatio trodimenzionalni karakter arhitektonske forme i funkcije prostora.

Od 1922. u Bauhausu su prisutne zamisli konstruktivizma. Tih godina je u Weimaru živio i osnivač *De Stijla* Theo van Doesburg. U njegovoj kući su se okupljali njemački umjetnici, pripadnici *De Stijla,* dadaisti, konstruktivisti i studenti Bauhausa. On je u Weimaru 1922. organizirao internacionalni skup *Konstruktivistička internacionalna stvaralačka radna zajednica* na kojoj su, između ostalih, nastupili: u ime mađarske konstruktivističke grupe *MA* Moholy-Nagy, u ime sovjetskog konstruktivizma El Lissitzky, Hans Richter, Werner Graeff i drugi. Između van Doesburga i umjetnika Bauhausa postojalo je rivalstvo, ali i međusoban utjecaj. Dolaskom Moholy-Nagyja za predavača u Bauhausu je došlo do radikalnog preokreta prema konstruktivizmu, koji je podržao i Gropius, predlažući novi koncept škole: "Umjetnost i tehnologija - novo jedinstvo!" koji određuje Bauhaus kao modernističku školu. Ideološki okvir jedinstva umjetnosti i tehnologije tijekom 20-ih godina se različito preusmjeravao: od ideološke neutralnosti socioutopijskog i socijaldemokratskog karaktera do marksističkog i boljševičkog stava. Između 1926. i 1928. pod upravom Moholy-Nagyja radionica za metal je postala uspješna proizvodna jedinica u kojoj se radilo na primjeni čelika i sintetskih materijala u izradi namještaja i predmeta za kućnu upotrebu. Fraza *Bauhaus stil* proistekla je iz djelovanja i istraživanja Moholy-Nagyja u radionici za metal.

Gropius je u veljači 1928. napustio Bauhaus, s njim i Moholy-Nagy, Bayer, Brauner, a nešto kasnije i Schlemmer. Novi direktor je postao Hannes Meyer koji je od 1927. vodio odjel za arhitekturu. Meyer je objedinio zamisli funkcionalizma, tehničko-produktivističkog karaktera s ljevičarsko-materijalističkom ideologijom, kritički se odredivši prema eklekticizmu i pluralizmu dotadašnjeg Bauhausa. Njegove postavke su usmjerene na arhitekturu, a arhitektonski koncept je produkt formule: funkcija - ekonomija. Funkcija podrazumijeva usuglašenost arhitektonskog produkta s potrebama modernog društva, a ekonomijom način usuglašavanja arhitekture i materijalne osnove društva. Time su estetski i umjetnički kriteriji reducirani na stav da je funkcionalnost kuće u suprotnosti s umjetničkim komponiranjem." Meyerova funkcionalistička pozicija je srodna antiumjetničkim i revolucionarnim stavovima ruskog konstruktivizma: "Umjetnost je mrtva, neka živi tehnologija." No transformacija Bauhausa nije u potpunosti provedena jer je 1930. smijenjen s funkcije direktora škole. Iste godine je i Paul Klee prešao na Akademiju u Düsseldorf gdje je predavao do 1933.

Direktor Bauhausa 1930. postaje Mies van der Rohe. Zbog ekonomskih teškoća mijenja program studija i spaja radionice i odjel za arhitekturu u radionicu za gradnju i dogradnju, reklamu, fotografiju i tekstil. U Dessauu su nacionalsocijalisti zatvorili Bauhaus 1. listopada 1932. godine. Da bi održao školu, Mies van der Rohe je preselio Bauhaus u Berlin, gdje je djelovao kao privatni, nezavisni institut. Predavanja su se oslanjala na program iz Dessaua, ali se praktična nastava zbog nedostatka opreme nije izvodila. Nastavu iz arhitekture su održavali Mies van der Rohe i Ludwig Hilberseimer, a tehničku obuku su vodili Alcar Rudelt i Friedrich Engemann. Lilly Reich je vodila odjel za unutrašnji dizajn i tekstil, a Hinnerk Scheper radionicu za zidno slikarstvo. Albers je vodio pripremni tečaj, a Kandinski je predavao umjetničko projektiranje i vodio je slikarsku klasu. Odjel za komercijalnu umjetnost i fotografiju vodio je Walter Peterhans, a tečaj pisanja Thaddaus Hoyer i Rudelt. Nastava u berlinskom Bauhausu trajala je jedan semestar. Bauhaus je na početku ljetnog semestra 1. travnja 1933. zatvoren. Mies van der Rohe je pokušao obnoviti dozvolu za rad škole i ona je 21. srpnja 1933. odobrena, ali su dva dana prije njezinog izdavanja profesori i studenti Bauhausa donijeli odluku o prekidanju rada škole.

S prostora nekadašnje Jugoslavije na Bauhausu su studirali: Marija Baranyai (Lambert), Otti Berger, Avgust Černigoj, August Bohutinsky, Selman Selmanagić i Ivana Tomljenović. Manifest konstruktivističke grupe *KURI* (Konstruktiv-Utilitar-Rational-International) sastavljen na Bauhausu u Weimaru 1922. godine bio je objavljen u novosadskom pro-

dadaističkom časopisu *Út* u prosincu 1922. Manifest grupe *KURI* su potpisali Farkas Molnár, Henrik Stefán, Hugo Johann, Andor Weininger, Kurt Schmidt, Otto Umbehr, Paul Herber, W. Menzel, Walter Herzger, Fram Hessler, Otto Kähler, Heinrich Koch, R. Kossnik, Georg Teltscher, Rudolf Paris, Rüsztem Semich, L. Čačinović.

LITERATURA: Bauh1, Bauh2, Bay1, Den41, Enci1, Frame2, Göss1, Grop1, Hah1, Itt2, Jenc1, Kan3, Klee1, Klee2, Klee3, Košč5, Košč6, Kuch1, Men10, Moh1, Per2, Per3, Pev1, Schle1, Schle2, Šuv30, Šuv89, Wech1, Willet1, Willet2, Win1

Bauhaus i teorija umjetnika. Bauhaus je značajan za nastanak i razvoj teorije umjetnika. Ukazuju se tri pristupa: (1) pristup pedagoškom radu, što je bio osnovni zahtjev umjetničke škole, (2) izvođenje poetičkih i teorijskih modela iz eksperimenata i pedagoškog rada, i (3) definicija Bauhausa kao jednog od internacionalnih središta avangardne, apstraktno-konstruktivističke i modernističke umjetnosti. Teorija Bauhausa nije koherentni i monolitni sustav promišljanja umjetnosti. Teorijske osnove i kontekst mišljenja utemeljeni su u ekspresionističkom kulturnom krugu, socijalno utopističkim kretanjima i konstruktivističkoj umjetnosti. Razvijena su tri aksiološka sistema: (a) metafizički sistem koji vrijednost djela tumači duhovnom (simboličkom, kontemplativnom) realizacijom, a karakterističan je za rani Bauhaus i autore poput Ittena, Kandinskog i Kleea, (b) tehno-estetski sistem koji vrijednost djela interpretira formalnim, materijalnim i tehničkim aspektima reduciranog i ekonomično oblikovanog vizualnog djela, karakterističan za Gropiusa, Albersa i Moholy-Nagyja, i (c) funkcionalistički sistem koji vrijednost djela nalazi u usklađenosti umjetničkog ili arhitektonskog produkta sa zahtjevima suvremene tehnološke, urbane, ekonomske ili ideološke strukturiranosti, karakterističan za Hannesa Meyera.

Analiza pedagoškog rada u Bauhausu ukazuje na tri područja: (1) na teoriju pripremnog tečaja kao opću teoriju vizualnog oblikovanja, (2) na teoriju slikarstva i skulpture, i (3) na teoriju novih medija: teoriju scene Oskara Schlemmera i filma, fotografije i reklame Lászla Moholy-Nagyja. Jednosemestralni pripremni tečaj Kandinskoga zasnivao se na proučavanju elemenata apstraktne forme i analitičkom crtanju. Istraživanje elemenata apstraktne forme odvijalo se kroz teorijski uvod o analizi elemenata apstraktne forme u XIX. stoljeću, teoriju boje, teoriju oblika i teoriju boje i oblika. Kroz teoriju boje se analiziralo pojedine boje, sistem boja, međusobne odnose i kontraste efekata i slaganja boja. U teoriji oblika dana je analiza pojedinih oblika, sistema oblika, međusobnih odnosa i kontrasta oblika, njihovih efekata i slaganja. Kroz teoriju boje i oblika izloženi su odnosi boja i oblika i njihovo uklapanje s obzirom na kontraste i slaganje. Metodologija se zasnivala na predavanjima, vježbama studenata, diskusijama projekata i vježbama analize. Kandinski je od četvrtog semestra održavao i tečaj slobodnog slikarstva. Metoda slikanja zasnivala se na strukturalno-tehničkim vježbama prikazivanja objekata koje su studenti sami birali ili koje im je predavač zadavao, grupnoj analizi i zajedničkoj kritici rada, te raspravi osnovnih zakona strukture i smisla rada. Metoda Kandinskog utemeljuje postupke apstrahiranja oblika od reprezentacije do apstraktne sheme u ravnini. Rješavanje apstraktne sheme je uspostavljeno kao teorija kompozicije. Teoriju oblikovanja Kandinski je objavio u knjizi *Punkt und Linie zu Fläche.*

Oskar Schlemmer je, između ostalog, predavao i vodio dva važna nastavna i produktivna područja na Bauhausu: anatomiju pod nazivom *Čovjek* i kazališnu radionicu *Bauhaus scena.* U koncepciji kazališta i čovjeka skeptički je suočio metafizički koncept s prirodno-znanstvenim pogledom. U nacrtu za rad i proučavanje *Čovjeka* i *Scene* razrađenom po tjednima polazi od kozmičkog čovjeka. Schlemmerov kozmički čovjek je prirodno-znanstveno opisani čovjek, a ne *organsko arhetipsko biće* blisko romantizmu i goetheovskoj tradiciji. Schlemmer je svoje tečajeve potkrijepio čvrstom filozofskom osnovom koja prati povijest filozofije i omogućava definiranje pojmova o porijeklu čovjeka, definiranje koncepta biologije, psihologije i filozofije, kao i pojam supstance.

Teorija scene u Bauhausu je utemeljena u Schlemmerovom programu nastave i tekstu *Matematika plesa,* kao i u zajedničkoj knjizi Schlemmera, Moholy-Nagyja i Molnára *Bauhaus Scena.* Schlemmerov koncept scene i scenske umjetnosti nastao je pod utjecajem: (1) ekspresionističkog kazališta - prije Schlemmerovog preuzimanja scenske radionice, kazalište u Bauhausu je vodio ekspresionistički slikar Lothar Schreyer, pripadnik grupe *Sturm;* (2) narodnog (primitivnog) kazališta, (3) ideje totalnog umjetničkog djela, tj. sinteze različitih umjetnosti kroz scenu. Schlemmer je u knjizi *Bauhaus scena* dao detaljan strukturalno-tabelarni prikaz odnosa kazališta, kulta i narodnog veselja. Povijest kazališta je povijest promjena čovjekovog lika, a kako je znak modernog vremena apstrakcija, to je i scenski rad u znaku apstrakcije. Schlemmerova teorija i njezina scenska praksa izvedene su iz transformacija ravnina u prostor, kao i iz reduciranja organskog kontinuiteta pokreta ljudskog tijela na mehaničke (u metaforičnom smislu strojne) kretnje. Odnosom između prostora i mehanike

tijela uspostavljenom u nizu crteža i dijagrama ostvaruje se totalitet događaja. Rješenje prostora je tendiralo osnovnim geometrijskim konceptima i njihovim vizualizacijama, a kretanje tijela se realiziralo njegovim smještanjem u kostim (ili drugo tijelo) lutke, čime je naglašena artificijelnost i definiran mehanički isprekidani pokret. Događaj na sceni je bio: (a) bavljenje scenom, (b) artikulacija događaja (s minimalnom naracijom) i (c) pretvaranje događaja na sceni u spektakl kabareta, cirkusa ili pučke svečanosti. Radovi *Gestualni ples* i *Trijadični balet* su realizacije teorijskih shema scene i događaja na sceni. Schlemmerova teorija scene kroz mehanicistička i apstraktna rješenja objedinjuje aspekte pučke ili zabavne umjetnosti i aspekte i kontekste visoke eksperimentalne umjetnosti u koncept modernosti.

László Moholy-Nagy je osim različitih konstruktivističkih istraživanja u Bauhausu razvio u knjizi *Slikarstvo fotografija film* teoriju fotografije i filma, polazeći od eksplicitnih konstruktivističkih pretpostavki definiranja novog medija i njegove kreativne primjene u produkciji umjetnosti i dizajnu upotrebnih i funkcionalnih reprezentacija, tj. u reklami.

Zaključnu etapu teorijskih interesa u Bauhausu čini serija knjiga koje su priredili i objavili Walter Gropius i László Moholy-Nagy. Prva serija od osam knjiga objavljena je 1925. godine: Walter Gropius *Internacionalna arhitektura*, Paul Klee *Pedagoška bilježnica*, *Eksperimentalna kuća Bauhausa*, *Scena Bauhausa*, Piet Mondrian *Novi dizajn*, Theo van Doesburg *Principi neoplastičke umjetnosti*, *Novi rad radionice Bauhausa* i László Moholy-Nagy *Slikarstvo, fotografija i film*. Drugih šest knjiga objavljeno je u različitim izdanjima: Vasilij Kandinski *Točka i linija u površini*, J. J. P. Oud *Nizozemska arhitektura*, Kazimir Maljevič *Neobjektni svijet*, Walter Gropius *Bauhausbauten*, Albert Gleizes *Kubizam* i László Moholy-Nagy *Arhitektonski materijali*. Dvadesetak knjiga je bilo pripremljeno za objavljivanje, ali zbog materijalnih razloga nisu objavljene. Ta izdavačka djelatnost ukazuju na intenciju stvaranja internacionalnog jezika umjetnosti, paradigmatskih primjera mišljenja i djelovanja u umjetnosti i promoviranje teorijskog rada umjetnika kao osnovne teorije epohe modernizma.

LITERATURA: Bauh1, Bauh2, Bay1, Den41, Doe1, Enci1, Frame2, Göss1, Grop1, Hah1, Itt2, Jenc1, Kan3, Klee1, Klee2, Klee3, Košč5, Košč6, Kuch1, Malev3, Men10, Moh1, Per2, Per3, Pev1, Schle1, Schle2, Šuv30, Šuv89, Willet1, Willet2, Win1

Bazična struktura. Bazična struktura je vizualna binarna i simetrična struktura. Pojam bazične strukture uveo je David Nez u teorijskom projektu *Diplomski rad* (1971.-1972.) da bi opisao krajnji doseg redukcije u vizualnim umjetnostima. Za njega je bazična struktura rezultat redukcije složenih vizualnih struktura utvrđenih u likovnim umjetnostima i u direktnom perceptivnom iskustvu svijeta, ali i polazište za rekonstrukciju složenih vizualnih i značenjskih kulturoloških sustava. U formalnom smislu bazična struktura je geometrijska, simetrična i binarna, a po značenju univerzalni arhetipski simbol poretka svijeta (prirode i svemira).

Diplomski rad Davida Neza prvi je kompleksni teorijski rad u slovenskoj i jugoslavenskoj konceptualnoj umjetnosti. *Diplomski rad* realiziran je kao teorijski tekst, sustav geometrijskih strukturalnih crteža i prostorna instalacija. Nez je sintetizirao istraživanja grupe *OHO*, koja su u kritici nazvana "transcendentalnim konceptualizmom", razradivši problem strukturalnih veza formalnih geometrijskih modela i kompleksnih arhetipskih značenja. On je izložio rezultate usporedne analize binarno-simetričnih modela i simboličkog sistema mandale.

LITERATURA: Brej4, Den13, Nez1, Nez2, Šuv9, Šuv110, Zab4

Bazični esej. Bazični esej ili metakritička rasprava prirode, smisla i funkcija umjetničke kritike. Pojam je prvi upotrijebio konceptualni umjetnik Vladimir Kopicl, član novosadske *Grupe (∃*.

Po Kopiclu metoda kritike mora odgovarati prirodi djela, što znači da kritičar nastoji tumačiti djelo njim samim i dijagnosticirati stupanj u kojem umjetnik koristi mogućnosti medija u kojem radi, ukazujući na lanac postupaka koji određuju kritički pristup: djelo zahtijeva kritiku, kritičar izriče kritiku, kritika pokazuje što djelo jest i kakvo djelo jest. Pritom: (1) razmatrano djelo sadrži mogućnost pogreške; (2) kritika dopušta djelu da sadrži mogućnost pogreške; (3) kritika ukazuje na to da postoji pogreška; (4) kritika ne smije sadržavati mogućnost pogreške; (5) kritika mora biti nepogrešiva; (6) kritika sadrži određenu metodu; (7) metoda kritike mora odgovarati strukturi djela. Kopicl je metaraspravu kritike formulirao u obliku tekstualnog umjetničkog rada, čime je oblikovao tezu da su djela konceptualne i tekstualne umjetnosti dana po uzoru na hijerarhiju metajezika (jezika o jeziku).

LITERATURA: Kop1, Rado2, Rado4, Šuv65

Beat generacija. Beat generacija (*Beat Generation*) ili Beat pokret naziv je za kontrakulturu ili alternativnu kulturu u američkom hladnoratovskom društvu 50-ih i 60-ih godina XX. stoljeća. Beat generacija je pojava kontrakulture u odnosu na dominantnu puritansku kulturu anglosaksonskog antikomunistički orijentiranog društva 50-ih i ranih 60-ih godina. Ona se

samoidentificira kao tajanstvena, drugačija, neupotrebljiva ili direktno demokratska kultura, odnosno, neki je kritičari nazivaju *otpadničkom kulturom, porno kulturom, kulturom droge, kulturom slobodne homoseksualnosti i heteroseksualnosti.* Jedan od vodećih pjesnika i aktera beat kulture Allen Ginsberg govorio je o bitnicima kao onima koji ne žele raditi za novac, nositi oružje, ubijati ljude, zapravo, kao o onima koji misle i vjeruju na vlastit način u direktnom demokratskom ophođenju. Jack Kerouac je izgradio model životne spontanosti i otvorenosti koja prati slobodne devijacije i asocijacije uma. Beat kultura je prije svega vezana za umjetničke kvartove North Beach u San Franciscu, Venice West u Los Angelesu i Greenwich Village u New Yorku. Prozni pisci i pjesnici beata su bili: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Peter Orlowsky, William Burroughs, Gregory Corso, J. C. Holms, Neal Cassidy, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure. Ginsberg je organizirao svoje prvo čitanje poeme *Urlik* (*Howel*) u Six Gallery u San Franciscu 1955. godine. Ferlinghetti je osnovao nezavisnu izdavačku kuću i knjižaru *City Lights Bookshop.* Beatničku poeziju karakterizira svakodnevni žargonski govor (govor narkomana, homoseksualaca, mladih, anarhista, rok i jazz muzičara), razaranje visokomodernističkih kanona eliotovske i poundovske pjesničke tradicije, javno iznošenje privatnih psihodeličnih i seksualnih iskustava, namjerno provociranje anglosaksonskog puritanizma, otvaranje prema drugim marginalnim rasnim, etničkim, generacijskim ili političkim kulturama. Njihova poezija je govorna poezija koja se javno čita ili govori u galeriji, klubovima i na ulicama. Ferlinghetti je beat poeziju nazvao *uličnom poezijom* (*Street Poetry*). O beat poeziji se može govoriti i kao o performans poeziji (*Performance Poetry*) jer je pisana za javno improvizacijsko i akciono izvođenje. Beat proza je, najčešće, bihevioralna, autobiografska, cinička, putnička, spontana, s nepoštovanjem čvrste narativne strukture. Kerouac objavljuje romane *Mexico City Blues* (1959.) ili *Usamljeni putnik* (1956.). U bitničkom stvaralaštvu se paradoksalno suočavaju svakodnevni žargoni, narko-fantazije, pararituali i paraspiritualizam od meksičkih do indijskih kultova, slavljenje iracionalnosti i trivijalnosti, anarhizam, homoseksualizam i antiformalistički pjesnički eksperiment.

LITERATURA: Đu4, Hass2, Ivaniš1, Kier1, Mess2

Bečka grupa. Bečka grupa (*Die Wiener Gruppe, Wiener Dichtergruppe*) je intermedijalna egzistencijalistički orijentirana post-dadaistička i proto-akcionistička grupa austrijskih umjetnika. Karakteristični neoavangardni oblici djelovanja grupe su: javna izvođački orijentirana čitanja poezije, tjelesne i bihevioralne akcije umjetnika, hepening, pisanje i kolažiranje neverbalnih tekstova, izrada medijskih kolaža (kolaž kao trag medijskih reprezentacija), snimanje eksperimentalnih filmova i izvođenje jazz i eksperimentalne muzike. Grupa je osnovana 1952. godine suradnjom pjesnika Hansa Carla Artmanna, arhitekta Friedricha Achleitnera, pjesnika i eksperimentalnog kompozitora Gerharda Rühma, violinista, pjesnika, redatelja i akcionista Konrada Bayera, jazz muzičara Oswalda Wienera. Članovi grupe su eklektički koristili pjesničke eksperimentalne postupke preuzete iz ruskog formalizma i dadaističke poezije, povezujući ih s kibernetičkim, znanstvenim, teorijskim i filozofskim konceptima Norberta Wienera i Ludwiga Wittgensteina. Članovi grupe su reaktualizirali traumatične i cenzurirane teme (nacizam, rasizam, seksizam) austrijskog društva i kulture, težeći ekscesnom i šokantnom djelovanju na javno mnijenje Beča. Hans Carl Artmann je eksperimentirao s dijalektičkom *proširenom* poezijom. Njegova proširena poezija je bila povezana s eksperimentalnom konkretističkom i vizualnom poezijom urbanog izražavanja. Gerhard Rühm je projektirao verbalne i zvučne radove *Apsolutna poezija* (1952.-1953.), *Fonička poezija* (1952.-1956.), *Poezija pisana pisaćim strojem* (1954.-1957.), *Novinski kolaži* (1955.-1964.) itd. Konrad Bayer je eksperimentirao s konkretističkom i topološkom poezijom. Izvršio je samoubojstvo 1964. Oswald Wiener je objavio *Cool manifesto* (1954.) koji su potpisali ostali članovi grupe. Uništio je sva svoja umjetnička djela 1962. godine i počeo raditi na eksperimentalnom proznom djelu *Poboljšanje Centralne Europe* (*Die Verbesserung von Mitteleuropa*) koje je objavio 1969. Bio je direktor *Olivetti Corporation* od 1963. Fluksus umjetnik George Maciunas je izveo njegovo djelo *In Memoriam to Adriano Olivetti* 1963. U Berlinu je djelovao kao anarhistički guru tijekom kasnih 60-ih i ranih 70-ih. Kao konzultant radi na projektima razvoja umjetne inteligencije u Britanskoj Kolumbiji tijekom 80-ih. Postao je profesor *Poetike i vizualne estetike* na akademiji u Düsseldorfu 1992. godine.

Članovi grupe su pisali zajedničke pjesničke tekstove, organizirali dva književna kabareta (Achleitner, Bayer, Rühm, Wiener, Artmann) tijekom 1958. i 1959. U drugom su kabaretu Achleitner, Bayer, Rühm i Wiener svoja scenska čitanja radikalizirali do bihevioralnih akcija koje se mogu usporediti s hepeninzima, fluksus festivalima i proto-performance artom. Njihova izvođenja su bila agresivni, destruktivni i erotizirani neoavangardistički akcionizam. Pionirski su uveli

anarhistički, politizirani i erotizirani akcionizam koji je provocirao dominantni provincijalni i umjereni modernizam poslijeratnog Beča.

LITERATURA: Buc16, Weib3, Wie1

Besformno (fr. informe; engl. formless). Besformnim se naziva stanje materije koje prethodi formi, odnosno, umjetničkom oblikovanju. Pojam je uveo Georges Bataille u postnadrealističkom *Kritičkom rječniku* objavljenom u časopisu *Documents* (1929.-1930.); "Rječnik bi trebalo početi od točke kada se više ne bavi značenjem nego samo upotrebom riječi. Tako besformno nije samo pridjev s određenim značenjem nego termin koji služi za odbacivanje, koji podrazumijeva opći zahtjev da sve treba imati formu. Ono što on označava nema nikakva prava prema bilo kojem smislu, i svugdje je zgažena poput pauka ili gusjenice. Da bi akademici bili zadovoljni, univerzum se mora oblikovati. Cjelina filozofije nema drugog kraja na vidiku: ona smješta salonski kaput na ono što jest; salonski kaput matematičara. Tvrditi s druge strane da univerzum nije nalik ničemu i da nije ništa drugo do besformna svota zahtjeva da je univerzum nešto nalik pauku ili sluzava pljuvačka". Pojam *besformno* su u 90-im godinama Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois koristili kao interpretativni model pomoću kojeg su ispitivali granične primjere moderne umjetnosti. Oni su paradigmatskim pojmovima visokog modernizma Greenbergove orijentacije, kao što su vertikalno, vizualno, trenutno, iskreno, plošno, autonomno, pikturalno i pročišćeno, suprotstavili područje besformnog koje karakterizira horizontalnost, osnovni materijalizam, puls i entropija. Prema Rosalind Krauss njihov projekt je usmjeren na istraživanje alternativa purističkom visokom modernizmu u umjetnosti XX. stoljeća, koje pronalazi u Duchampovim rotoreljefima, Picassovim kolažima od otpadaka, Arpovim rezanim papirima, Giacomettijevim horizontalnim skulpturama, Twomblyjevim gestualnim slikama s riječima, Warholovim slikama otisaka đonova cipela u plesu ili hodu, Oldenburgovim metaforičnim objektima i skulpturama, Beuysovim naslagama s masnoćama, Rauschenbergovim lažnim monokromijama, Fontaninim rezovima i ubodima, Wolsovim fotografijama larvi, rezanim papirnatim trakama Lygie Clark, fotografijama hrane Cindy Sherman, itd. Besformno nije osnova novog umjetničkog stila ili načina izražavanja nego simptom koji pokazuje razliku, transgresiju, otklon i drugačiju točku gledišta i konceptualiziranja u umjetnosti modernizma. Prema Boisu, batailleovsko besformno je poput *prvog principa* koji definira ono što je isključeno iz zapadne metafizike. Ješa Denegri i Miško Šuvaković su na izložbama *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Retoričke figure devedesetih. Figurabilno Transparentnost Optičko Fikcionalno Besformno* i *Prestupničke forme devedesetih* primijenili pojmove "besformno" ili "antiforma", odnosno, "anti-antiforma" da bi ukazali na imanentnu kritiku formalizma nove skulpture, novog slikarstva i tehnoumjetnosti u radovima umjetnika Nikole Pilipovića, Marije Vaude, Tanje Ristovski. Drugim riječima, odnos forme i besformnog predočen je kao hermeneutičko interpretativno kruženje između umjetničkih djela koje dolazi do svojeg kraja (gubljenja forme) ili prekida forme (hijatusa forme i neforme), i pokazuje ga kao označiteljski poredak. U poetičkom smislu, tj. smislu realizacije umjetničkog djela, pojmovi antiforma i besformno odnose se na postavke Roberta Morrisa, a u metafizičkom smislu na Batailleov pojam, preciznije na uključivanje i isključivanje iz zapadne metafizike oblika i oblikovanja.

LITERATURA: Bata1, Bata3, Batc1, Fer5, hind1, Hind2, Holli2, Krauss16, Krauss18, Krauss19, Krauss 20, Polli22, Stoc1, Šuv72

Biblioteka, arhiv, muzej. Biblioteke, arhivi i muzeji kao artificijelno tekstualno okruženje ljudskog svijeta bitna su tema postmoderne umjetnosti i kulture. Umjetnost, kultura i civilizacija tumače se kao beskrajni labirint u kojem su nagomilani spisi, knjige, predmeti, slike, sjećanja i tragovi povijesti. Za postmodernu cjelokupna povijest je prisutna i dostupna, iako je istovremeno, kao u labirintu ili snu, na dohvat ruke i izmiče.

Prvobitnu zamisao "biblioteke kao svijeta kojeg čini neodređeni i možda beskrajni broj soba" iznio je sredinom pedesetih godina Jorge Luis Borges u priči *Babilonska biblioteka.* Peter Sloterdijk u eseju-predavanju *Poetika započinjanja (Poetik des Anfangens)* razmatra "pješčanu knjigu" iz jedne Borgesove priče. Pješčana knjiga je knjiga bez početka i kraja. Ona je istovremeno neodoljivi izazov za svakog čitaoca i nepodnošljiva mora. Ona alegorijski ukazuje na teškoću započinjanja, teškoću na koju nailazi svaki "knjigoljubac" i "postmoderni pripovjedač" (filozof, teoretičar, pisac, umjetnik). Ona je alegorija nemogućeg početka postmoderne *misli*, a to znači čitanja. Umberto Eco se u romanu *Ime ruže* poslužio modelom biblioteke da bi svoja povijesna i semiotička istraživanja estetike srednjeg vijeka preobrazio u višeslojnu priču o Aristotelovoj izgubljenoj drugoj knjizi poetike o komičnom. Aristotelova izgubljena knjiga postaje fiktivni mimezis Ecovih teorija i fantazija o velikom književno-povijesnom gubitku.

Ecove fantazije su fantazije povjesničara književnosti, bibliotekara i kolekcionara knjiga i rukopisa koji vlastito kreativno pisanje preobražava u mimezis povijesnih tragova pisanja, odnosno u mimezis mimezisa teksta.

Michel Foucault u knjizi *Arheologija znanja* krajem 60-ih godina uvodi pojam "arhiv". Pojam "arhiv" istovremeno je izraz strukturalističke kritike povijesnog predočavanja i poststrukturalističke kritike strukturalističkog sinkronijskog historicizma koji se odriče utjecaja spoznaje "historijskih tragova". Foucault o "arhivu" piše: "Pod tim izrazom ne podrazumijevam sumu svih tekstova koje neka kultura čuva kao dokument svoje vlastite prošlosti ili svjedočanstvo svojeg održanog identiteta. Ne podrazumijevam ni ustanove koje omogućavaju da se u danom društvu zabilježe i sačuvaju diskursi koje treba zadržati u pamćenju i održati ih uvijek raspoloživim. Ovdje je prije riječ o onome što čini da se tolike stvari, rečene od tolikih ljudi tijekom tolikih tisućljeća, nisu pojavile samo prema zakonima mišljenja ili samo prema igri slučajnih okolnosti, i da one nisu samo naznaka, na razini verbalnih performanci, onoga što se moglo dogoditi u poretku duha ili u poretku stvari, nego su se te rečene stvari pojavile zahvaljujući cijeloj jednoj igri odnosa svojstvenih diskurzivnoj razini, i da one, umjesto da predstavljaju priključene likove, pomalo slučajno nakalemljene na nijeme procese, nastaju prema specifičnim pravilnostima, to jest, ukratko, da ako ima rečenih stvari, njihov neposredni razlog ne treba tražiti u stvarima koje su tu rečene, niti u ljudima koji su ih izrekli, nego u sistemu diskurzivnosti i njegovim iskaznim mogućnostima i nemogućnostima." Za Foucaulta je "arhiv" prije svega zakon onoga što može biti rečeno, sistem koji uređuje pojavu iskaza kao pojedinačnih događaja. Ovime je izvedena kritika humanističkog koncepta koji se zasniva na pretpostavci da je iskaz uvijek posljedica mišljenja ili određenog individualnog identiteta. Drugim riječima, iskaz, znanstveni tekst, filozofski diskurs ili umjetničko djelo (likovno, filmsko, glazbeno, teatarsko) nije trag subjekta koji ga iskazuje iskazujući sebe ili svoju ljudsku bit nego je posljedica sistema (poretka diskursa) u kojem se tekst ili djelo izriče ili realizira. Po Gillesu Deleuzeu sam Foucault je "novi arhivar". On ga opisuje sljedećim riječima: "Novi arhivar postavljen je u gradu. Ali da li je stvarno postavljen? Ne radi li po vlastitom nahođenju? Zlobnici tvrde da je predstavnik jedne tehnologije, jedne strukturalne tehnokracije. Jedni koji svoju glupost smatraju duhovitom, tvrde da je Hitlerov doušnik; ili da bar vrijeđa prava čovjeka (ne mogu mu oprostiti što je objavio smrt čovjeka). Drugi tvrde da je prevarant koji se ne oslanja ni na kakav sveti tekst i koji takoreći uopće ne citira velike filozofe. Neki opet sebi kažu da je nešto novo, bitno novo, rođeno u filozofiji i da to djelo krasi ljepota koju on osporava: ljepota prazničnog jutra". Deleuze čitaoca uvodi u svijet u kojem "Foucault" podrazumijeva odnos diskursa koji se identificiraju, osporavaju, verificiraju i razmjenjuju. Zamisao "arhiva" ukazuje na promjenu u razumijevanju samog "svijeta" od svijeta stvari ili svijeta fenomena ili prirode u "svijet" koji je efekt odnosa diskursa i njihovih izricanja unutar sistema koji je subjektu neprirodni vanjski svijet.

U vizualnim umjetnostima zamisao "muzeja" kao skladišta predmeta i kao svijeta u kojem se događa životni performans umjetnika i promatrača inicirana je Duchampovim kutijama (na primjer *Zelena kutija*, 1934.), u kojima je skupljao svoje radove stvarajući minijaturna skladišta između škrinje, knjige i imaginarnog muzeja. Beogradski slikar Leonid Šejka je izrađivao asamblaže i slikao skladišta i smetlišta prikazujući tragove i ostatke nestajućeg svijeta moderne potrošačke kulture. Joseph Beuys je realizirao instalacije i ambijente s nađenim predmetima i ritualnim skulpturama, rekonstruirajući šamanistički obredni svijet predmeta. Beuysova "socijalna skulptura" kao politička preobrazba društva kroz umjetnost jest dokidanje muzeja jer je društvo postalo "estetski fenomen". Dok je modernist André Malraux maštao o "imaginarnom muzeju" kao fikcionalnoj kolekciji koja svijet prevodi u "intelektualni" i "duhovni" muzej, umjetnici postmoderne su od muzeja i biblioteke preuzimali moć kolekcioniranja i interpretacije, pretvarajući umjetničko djelo u mimezis muzeja. Njihove interpretacije su pokazale da je svijet postmoderne "globalno selo" (sve je dostupno u prostoru) i "biblioteka, muzej" (sve je dostupno iz povijesnog vremena). Postmoderna kultura se tumači kao "trenutak" u kojem se prelamaju tragovi povijesti, ekstaze sadašnjosti i fantazije prošlosti u odnosu na "sisteme" ili "produkcije" prikazivanja.

LITERATURA: Borg1, Dele5, Fou, Fou4, Fou7, Fou8, Fou9, Fou13, Fou18, Fou21, Hass3, Ivanj1, Kempe1, Kip4, Kip6, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Postmodernizam1, Šuv68, Welsch1, Welsch5, Wallis1, Wallis2

Biblioterapija. Biblioterapija je klasifikacija filozofskih tekstova koja je putokaz za kritičko praćenje konteksta i sadržaja razgovora i čitanja tekstova suradnika grupe *Art&Language*. Termin su uveli konceptualni umjetnici David Rushton i Philip Pilkington. Rushtonov i Pilkingtonov tekst *Biblioterapija* metajezički je rad budući da ne ukazuje na pojedinačne probleme i teme razgovora u *Art&Lan-*

guageu nego na kontekste razgovora. Bibliografiju čine djela analitičke filozofije, filozofije jezika, filozofije matematike i logike.
LITERATURA: Artla13, Artla14, Harr9, Harr22

Bihevioralna umjetnost. Vidi: Performans, Ponašanje

Binarna struktura. Binarna struktura je zatvoreni poredak koji čine dva međusobno različita ili suprotna elementa. Karakteristične su tri ideje binarne strukture: (1) konceptualna, (2) vizualna, (3) simbolička.
Konceptualna binarna struktura je svojstvena teoriji umjetnosti. Teorijska objašnjenja i interpretacije zasnivaju se na parovima suprotnosti: pikturalno i plastičko, vizualno i diskurzivno, značenjsko i formalno, apstraktno i figurativno, metaforično i metonimijsko.
Vizualna apstraktna binarna struktura svojstvena je geometrijskoj apstrakciji, minimalnoj umjetnosti, land artu, body artu i konceptualnoj umjetnosti. Karakterističan primjer vizualne binarne strukture je par pozitiv-negativ.
U geometrijskom slikarstvu čest je slučaj da se kompozicija slike strukturira suprotstavljanjem dva suprotna oblika ili boje. Julije Knifer zasniva slike na kontrastu crnog i bijelog, vertikalnog i horizontalnog. U sličnom području vizualne binarne strukturalne modele crnog i bijelog te horizontalnog i vertikalnog stvara i Aurelija Nemur. Vlado Kristl je oko 1959. godine realizirao seriju gestualno-geometrijskih slika određenih shemom negativa i pozitiva. U skulpturi se zamisao pozitiva i negativa, odnosno suprotstavljenosti ili superponiranja elemenata binarnog para realizira odnosom kalupa i odljeva, konkavne i konveksne forme. Karakteristični su primjeri skulpture *Komplementarne forme* (1956.-1957.), *Konkavne komplementarne forme* (1959.) i *Dvočlani skup* (1972.) Olge Jevrić.
Land art umjetnik Michael Heizer realizirao je makro projekt *Dvostruki negativ* (1969.-1970.) u pustinji Nevade. *Dvostruki negativ* je koncipiran tako da posjetilac, stojeći u jednom od dva duboka, nasuprotna i simetrična usjeka u pustinji, gleda u drugi usjek preko dubokog jarka između njih kako bi dobio potpunu predodžbu o tlu i prostoru u kojem se nalazi.
David Nez je realizirao kompleksan teorijski rad posvećen analizi binarnih bazičnih struktura. Miško Šuvaković (*Grupa 143*) zasnovao je sustav vizualnih formalnih sintaktičkih jezika na formuli binarnog para "F i ne-F" (1975.), koju je zatim vizualizirao strukturalnim odnosima crnog i bijelog, pune i prekinute linije, pozitiva i negativa fotografije, tjelesnim radovima s udisanjem i izdisanjem zraka, mirovanjem i kretanjem tijela. Konceptualna umjetnica Maja Savić izradila je seriju crteža *Binarne relacije u skupu crno bijelo* (1976.) da bi pokazala moguće binarne transformacije u kvadratnom sistemu.
Simbolička binarna struktura nastaje suprotstavljanjem ili razlikovanjem: (1) apstraktnih geometrijskih elemenata; (2) mimetičkih figura ili figuralnih prikaza; (3) predočivanjem događaja. Suprotnosti i razlike zasnovane na binarnim strukturama definiraju se kao izrazi duhovnih stanja, spoznaje poretka svijeta, prirode i kozmičkih zakonitosti. Tipične binarne simboličke strukture su: (1) znakovi Yina (- -) i Yanga (—), spirale, križevi, (2) mimetičke slike koje prikazuju dijete i starca, muškarca i ženu, noć i dan, svjetlo i tamu.
LITERATURA: Beard1, Beli9, Brej4, Den58, Den102, Nez1, Nez2, Novet1, Novet2, Novet3, Sus5, Sus7, Tend1, tend2, Šuv5, Šuv16, Šuv65, Šuv71, Zab4

Biopolitika. Bipolitika je po Michelu Foucaultu, bila nužni aspekt konstituiranja i razvoja kapitalizma. Zasnivala se na kontroliranom uvođenju tijela u aparat proizvodnje i prilagođavanjem "fenomena pučanstva ekonomskim procesima". Biopolitici su bile potrebne metode povećavanja snage, sposobnosti, života u općem smislu, a da pri tome nije otežano podčinjavanje naroda. Biopolitika se stoga javlja u XVIII. stoljeću kao tehnika izvođenja moći prisutna na svim razinama društva. Ona koristi različite društvene institucije kao što su porodica, škole, sveučilišta, vojska, policija, bolnice, ali i institucionalne artikulacije higijene, radnog i slobodnog vremena, javnog i privatnog života, mikro- i makro-društvenosti, hijerarhijskog uređenja društva, itd. Prema Foucaultu: "Usklađivanje gomilanja ljudi s gomilanjem kapitala i artikulacija rasta ljudskih skupina prema ekspanziji proizvodnih snaga i diferencijalnoj raspodjeli profita djelomično su omogućeni provođenjem bio-moći, njezinim mnogovrsnim oblicima i postupcima. Zaposjedanje živog tijela, njegovo vrednovanje i distributivno upravljanje njegovim snagama bili su u tom trenutku nužni". Preuzimanje brige za život, više nego teror i nasilje zakona, je ono što moći daje pristup tijelu. Ako se pritisci koji dovode do međusobnog prožimanja životnog kretanja i povijesnih procesa mogu nazvati bio-poviješću, tada bi izrazom biopolitika trebalo označiti ono što život i njegove mehanizme uvodi u područje eksplicitnih računa, a moć-znanje uzima kao činitelja preobrazbe ljudskih života.
Biopolitika je skup tehnika kojima se društvena moć realizira kroz artikulaciju organizacije društvenog, javnog i privatnog života. Pri tome razvojem kapita-

lizma biopolitika prerasta preuzimanje odgovornosti oblikovanja pojedinačnog tijela i suočava se s odlučivanjem o životu i smrti velikih skupina ljudi, odnosno same ljudske vrste. I zato Foucault naglašava: "Život je sada postao ... objekt moći." Po Hardtu i Negriju, najviša funkcija te moći je potpuno okupiranje života, a njen prvenstveni zadatak je upravljanje životom. Tako se bio-moć odnosi na stanje u kojem je proizvodnja i obnavljanje samog i cjelokupnog života najvažnije u toj moći.

Suvremenom biopolitičkom teorijom se bave Michael Hardt, Toni Negri, Giorgio Agamben, Thomas Lemke, Maurizio Lazzarato. Biopolitička teorija se poziva na nova čitanja kritike kapitalizma Karla Marxa, shizoanalize Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija i konstituira se kroz imanentnu kritiku arbitrarnosti i pluralnosti poststrukturalističkih teorija, postpovijesnosti i antiesencijalizma postmodernih teorija, odnosno, funkcionalnog neoliberalnog usmjeravanja kulturalnih studija od kritičke teorije prema teorijama projektiranja novog svjetskog poretka. Negrijeva i Hardtova teorija biopolitike je u knjizi *Imperij* (2000.) razvijena kao kritika postblokovskog globalizma.

Primjena biopolitičke teorije na raspravu povijesti i aktualnosti umjetnosti očituje se u obratu od proučavanja umjetnosti u području estetskih i autonomno umjetničkih funkcija prema istraživanju funkcija umjetnosti u konstruiranju i konstituiranju individualnog i kolektivnog društvenog tijela i miljea. Umjetnost se stoga u tom kontekstu ne tumači kao autonomno područje lijepog ili autonomno područje slobodnog nego kao još jedna tehnika realizacije moći i artikulacije javnog i privatnog svijeta.

LITERATURA: Bio1, Fou2, Fou4, Fou7, Fou8, Fou9, Fou11, Fou12, Fou13, Fou14, Fou15, Fou16, Fou19, Fou21, Fou23, Groy3, Grž30, Grž32, Hard1, Hard2, Šuv122

Biotehnologija i kultura. Biotehnologija ili biotehno-politika je skup stavova, vrijednosti, odluka, postupaka, tehnika i efekata koje zastupaju i proizvode sistemi, institucije i subjekti unutar postmoderne kulture, stvarajući složene regulativne i deregulativne tehnološke odnose organizam-tijelo, organizam-tijelo-individua, individua-društvo, društvena grupa-individua, društvena grupa-društvo kao cjelina, individua-tijelo, individua-bolest, bolest-društvena grupa, bolest-društvo, tijelo-organizam-stroj, klonirano tijelo, genetski mutirano tijelo, odnos tijela i virusa, itd. Biotehnologija se zasniva na cyber i genetskim tehnologijama i diskursima biomedicinskih i biotehničkih institucija. Od sredine XX. stoljeća biotehnološki diskursi se konstituiraju oko različitih skupova uvjerenja, tehnologija i praksi koje destabiliziraju tradicionalnu simboličku privilegiranost, hijerarhijsku strukturiranost i poziciju ekskluzivnog organskog tijela. Biomedicinsko i biotehničko tijelo postaje semiološki *cyber-sistem*, kompleksno područje produkcije materijalnih efekata, značenja, smisla i vrijednosti. Organsko, tehnološko i tekstualno se preklapaju, definirajući biotehnički subjekt. U društvima kasnog kapitalizma biotehnologija postaje jedan od modusa definiranja statusa subjekta u društvu, raspodjele moći, uspostavljanja kontrole, nadziranja i kriterija razlikovanja (zdravo-bolesno, zdravo-dobro-moralno-politički pozitivno i, obratno, bolesno-zlo-nemoralno-politički negativno). Uvedene u svakodnevni život, biotehnologija, znanost i visoka tehnologija postaju dominantne karakteristike za identifikaciju subjektivnosti i racionalnosti egzistencije upravo u funkcijama društva kroz koje su djelovale religija (predmodernizam) i politička ideologija (modernizam).

Biotehnologija se ne tumači kao objektivni, racionalni (idealno znanstveni) sistem tretiranja tijela i organizma subjekta društva i kulture, nego kao instrumentalni i funkcijski sistem koji proizvodi tijelo i organizam kao subjekt društva i kulture (funkcije dijeta, trčanja, aerobika, rituala porodičnog uzimanja vitamina). Biotehnologija je povezana s različitim društvenim oblicima kontrole i normiranja. Kaže se da tijelo nije rođeno nego proizvedeno. Organizam koji postaje subjekt društva proizveden je suglasno diskursima i institucionalnoj suradnji koja mu daje značenja, smisao i mjesto u mapi društvenih odnosa i razmjena. Biotehnološke koncepcije se mogu prepoznati u performansima Hannah Wilke (djelo *Intra-Venus*, 1993.), Stelarca (kibernetska ruka: *Treća ruka*, 1976.-1980.), u performansima Orlan (zahvati plastične kirurgije na tijelu umjetnice: *Omnipresence*, 1993.), u performansima i video radovima Matthewa Barneya (regulacija tijela i elektronskog sistema: *Blind Perineum*, 1991.), performansima Zorana Todorovića (upotreba dijelova ljudskog tijela kao hrane, kraj 90-ih), skulpture Oron Catts, Ionat Zurr i Guyja Ben-Aryja (izvođenje skulptura s vlaknastim mikro-organizmima koji se razmnožavaju, razvijaju i šire, 1990.), instalacije Eduarda Kaca (rad s fluorescentnim zelenim zecom, *Geneza*, 2000.), kao i djelima Heli Rekule, Lucy Orta, Egle Rakauskaite, Rona Atheyja, kao i Andreje Kulunčić.

LITERATURA: Alf1, Andel, Burnh6, Burnh8, Grž11, Grž25, Grž27, Grž28, Grž30, Har1, Inc1

Black Mountain College. *Black Mountain College* je eksperimentalna škola za razvoj cjelovite stvaralačke ličnosti nastala u duhu New Deal reformi i decen-

tralizacije američkog školstva 30-ih. College je bio smješten u blizini Ashevillea u Sjevernoj Carolini. Osnovali su ga John Andrew Rice i Theodore Dreier. Na školi je bilo devet predavača i dvadeset dva studenta, koji su uglavnom došli s *Rollins Collegea* na Floridi. *College* je bio vlasništvo nastavnika, a studenti su imali važnu ulogu u upravnim i organizacijskim poslovima. Nastavno osoblje i studenti su sudjelovali u radnim programima škole, na primjer, u izgradnji campusa. Nastavni program se odvijao kroz regularnu nastavu i ljetne radionice (*Summer Institutes*). Prvih osam godina škola je bila smještena u Blue Ridgeu u blizini sela Black Mountain. Student Norman Weston je vodio farmu. Od 1933. na *Black Mountain Collegeu* predavali su profesori Bauhausa Josef i Anni Albers. Ubrzo poslije njih na Black Mountain College je došao i Xanti Schawinsky, student Bauhausa koji je eksperimentirao s novim plesom, kazalištem i dizajnom. Godine 1941. College je preseljen u vlastiti campus na Lake Edenu. Prvu verziju projekata campusa napravili su bauhausovci Walter Gropius i Marcel Breuer, a konačnu američki arhitekt Alfred Lawrence Kocher. Prve ljetne sesije su održane 1944. godine. U povodu sedamdesetog rođendana kompozitora Arnolda Schönberga okupili su se značajni kompozitori i izvođači moderne muzike. Na *Black Mountain Collegeu* su, između ostalih, boravili slikari Amédée Ozenfant, Lyonel Feininger, Robert Motherwell i Fannie Hillsmith, a tijekom 40-ih godina nastavu su održavali: Mary Caroline Richards iz književnosti, Albert William Levi iz filozofije, John Wallen iz psihologije, David H. Corkran iz povijesti, Ilya Bolotowsky iz umjetnosti, Theodore Rondthaler iz povijesti i latinskog jezika, Trude Guermonprez iz tkanja, Max Wilhelm Dehn iz matematike, Josef Albers iz slikarstva i Anni Albers iz dizajna tekstila. Mnogi studenti umjetnosti dolazili su u *College:* Arthur Penn, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, James Leo Herlihy, Ruth Asawa. tijekom ljetne sesije 1948. predavali su: John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning, Beaumont i Nancy Newhall i Buckminster Fuller. Poslije unutrašnjih konflikata Anni i Josef Albers, Theodore Dreier i drugi članovi prvobitnog nastavnog osoblja napustili su College. Pjesnik Charles Olson, koji je predavao na *Collegeu* 1948.-1949., postaje vodeća figura *Collegea* do zatvaranja 1957. Kao predavače doveo je pjesnike Roberta Creeleyja i Roberta Duncana. Bio je pokrenut časopis *Black Mountain Review* s Creeleyjem kao urednikom. tijekom ljeta Franz Kline, Ben Shahn, Robert Motherwell i Jack Tworkov su podučavali slikarstvo, John Cage muziku, Merce Cunningham ples, a Peter Voulkos, Warren MacKenzie i Daniel Rhodes keramiku. Njegovane su i razvijane ideje 30-ih kao što je komunarstvo, kolektivni rad na farmi, radni fizički program, samoupravna organizacija studija. Hladnoratovska klima u SAD nije bila pogodna za rad *Collegea* tijekom 50-ih. Dio studenata je otišao s Robertom Duncanom i Olsonom u San Francisco. College je zatvoren u ožujku 1957. godine.

Utjecaj Johna Cagea na *Collegeu* bio je znatan od 1952. godine. Održao je predavanje o doktrini Huang Po o univerzalnom umu kao anticipaciju večernjeg performansa u ljeto 1952. Serija bijelih slika Roberta Rauschenberga je bila postavljena u prostoru izvođenja performansa. Cage je čitao tekst o odnosima zen budizma i muzike s referencama prema tekstovima mistika Meistera Eckharta. Zatim je izvedena kompozicija s radio aparatom. Rauschenberg je puštao stare snimke s ploča, a pijanist David Tudor je svirao na prepariranom klaviru. Olson i Mary Caroline Richards su čitali poeziju. Cunningham je plesao, kompozitor Jay Watt je svirao egzotične instrumente, itd. Ovo je bio jedan od prvih anarhističkih događaja (*event*). Cagea su studenti slijedili u *New School for Social Research* u New Yorku gdje je predavao od 1956.

Black Mountain College je bilo mjesto suočavanja koncepata europske avangarde i pokretanja procesa u američkoj višemedijskoj i neodadaističkoj neoavangardi 40-ih i 50-ih godina. Na *Black Mountain Collegeu* su utemeljene osnove američke neoavangarde: (a) eksperimentalni odnos umjetnosti i života, (b) suočavanje europskih, američkih i dalekoistočnih političkih i filozofskih ideja u reformiranju svakodnevnice, (c) interdisciplinarno povezivanje različitih umjetničkih praksi u interaktivne nedeterminirane događaje s umjetnicima i publikom, i (d) kritika visokog elitističkog, ekspresionističkog i egzistencijalistički orijentiranog modernizma u ime bihevioralnog aktivizma.

LITERATURA: Evar1, Hah1, Gold3, Harm1, Hedd1, Katz1

Blok, grupa, časopis. Grupa *Blok* je osnovana u Łódžu 1922. Grupu je osnovao slikar i kipar Władysław Strzemiński koji je tijekom Prvog svjetskog rata surađivao s Kazimirom Maljevičem. Strzemiński i Witold Kajruksztis su u poljsku kulturu prenijeli utjecaje sovjetskog konstruktivizma, a Henryk Berlewi i Teresa Žarnower su održavali veze s berlinskom galerijom *Der Sturm*. Prvi broj časopisa *Blok* je objavljen u ožujku 1924. Program časopisa i grupe *Blok* je objavljen 1924. Proklamiraju novu konstruktivističku umjetnost: "Blok predstavlja ljude, okupljene u borbenoj grupi, koje povezuje zajednička

ideja o apsolutnoj konstrukciji". Za njih pojam konstrukcije, preuzet iz građevinske tehnike i arhitekture, označava zahtjeve za funkcionalnim odnosima forme, jasnoćom izražavanja i korištenjem aritmetike i mehanike. Tvrdili su da umjetničko djelo mora biti logično kao stroj. Koncepti industrijskog i tehnološkog društva su bili temeljne pretpostavke njihove poetike koja je vodila od umjetnosti prema kulturi. Ključni tekst je *Što je konstruktivizam?* (*Blok* br. 6-7, 1924.) u kojem se obrazlaže teorija utilitarizma, a to znači teorija o umjetnosti u epohi tehničkog izvođenja životne stvarnosti. Strzemiński je u tekstu *B=2* (*Blok* br. 8-9) izložio teoriju 'unizma'. Mieczysław Szczuka, koji je vjerojatno i autor teksta *Što je konstruktivizam?* zalagao se za utilitarizam, odnosno za stvaranje umjetnosti koja će ostvariti ljudske potrebe prema zahtjevima društva. Naprotiv, Strzemiński se u 'unizmu' zalagao za autonomnu umjetnost koja će diktirati model društvenog poretka. Nakon toga dolazi do sukoba u grupi. Brojevi časopisa *Blok* iz 1925. su uglavnom posvećeni arhitekturi i kazalištu. Posljednji broj 11 časopisa *Blok* bavio se *Međunarodnom izložbom arhitekture* koja je u Varšavi održana 1926.

LITERATURA: Bann1, Benso1, Benso2, Bois3, Konstp1, Strz1

Bloomsbury grupa. *Bloomsbury* grupa je otvorena i neformalna grupa prijatelja koju su činili modernistički ili postimpresionistički slikari, romanopisci, teoretičari i ljubitelji umjetnosti između 1905. i 1940. Grupa je započela okupljanje u krugu Thobyja Stephena i njegovih sestara Virginije i Vanesse u Bloomsburyu u Londonu 1905. U grupi su se družili i surađivali Lytton Strachey, Virginia i Leonard Woolf, Clive i Vanessa Bell, Maynard Keynes, Duncan Grant, Saxon Sydney-Turner i Roger Fry, te E. M. Forster, Gerald Shove, James i Marjorie Strachey, David Garnett, Francis Birrell, Adrian i Thoby Stephen. Roger Fry je 1913. pokrenuo Omega radonicu (Omega Workshop) koja je podržavala rad mladih modernističkih umjetnika i koja je djelovala do 1919.

Pripadnike grupe su povezivali stavovi o važnosti umjetnosti, poklanjanje pažnje estetskom uživanju, društveni, politički i filozofski skepticizam, tolerantni odnos prema seksualnim normama u buržoaskom društvu. Etika i estetika autora Bloomsburya je bila vrsta privatnog uvida u modernističke revolucije i evolucije nakon postimpresionizma i predstavlja alternativu herojskom modernizmu Jamesa Joycea, Ezre Pounda i Wyndhama Lewisa. Roger Fry i Clive Bell su razvili modernističku teoriju umjetnosti zasnovanu na tumačenju postimpresionizma. Roger Fry je u *An Essays on Aesthetics* (1909.) ukazao na odvojenost umjetnosti od aktualnog života. Za njega je umjetnost bila izraz emocija zatvoren u sebe, koji ne oponaša forme nego ih stvara. Slikarstvo Paula Cézannea je bilo uzor tom načinu mišljenja. Fry je u eseju *Art and Life* (1917.) artikulirao temeljni modernistički i antiklasički stav da s novom indiferentnošću prema prikazivanju moderni umjetnik postaje manje zainteresiran za sredstva i potpuno nezainteresiran za znanje. Bell i Fry su razrađivali pojam značajne forme *(significant form)* koji su preuzeli od A. C. Bradleyja. Time je utemeljen modernistički estetski formalizam. Fry je organizirao postimpresionističke izložbe francuskih umjetnika u Londonu 1910. i 1912. Virginia Woolf je pisala romane u kojima se bavila temom izražavanja ženskog identiteta. Duncan Grant se bavio dizajnom i slikarstvom u dekorativnoj postimpresionističkoj maniri. Vanessa Bell je slikala postimpresionističke, fovističke i ekspresionističke slike. Roger Fry je dizajnirao namještaj. Sastavni dio kulture Bloomsbury grupe bio je dio unutrašnje dinamike: prepiske, rasprave, ljubavi, zavođenja, dizajniranja životnih prostora, dendizam, usamljenost, otuđenost i modernost.

LITERATURA: Ansc1, Bell1, Harr12, Harr32, Harr45

BMPT. *BMPT* je grupa slikara (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni) koja je provodila kritiku krize visokog modernizma u francuskoj umjetnosti 60-ih godina XX. stoljeća. Grupa *BMPT* je počela djelovanje izložbom na Salon de la Jeune Peinture u Musée d' Art Moderne u Parizu u siječnju 1967. godine. Polazište ovih slikara bilo je odbacivanje visokomodernističkih kvaliteta slikarskog djela i prepoznatljivog upisa slikara kao autora djela. Svi su izvodili slikarske intervencije na istim formatima. Buren je slikao vertikalne crvene i bijele pruge, Mosset je slikao crni krug na bijeloj podlozi, Parmentier je oslikavao horizontalni rub sivom i bijelom bojom, a Toroni je ostavljao pravilne plošne plave tragove kista na bijelom platnu. Ovi slikari poništavaju formu, kompoziciju i status slike kao originala. U statementu (1969.) su proklamirali da nisu slikari jer je slikarstvo igra, primjena kompozicijskih pravila, zamrzavanje kretanja, prikazivanje objekata, odskočna daska za imaginaciju, ilustracija duha, prosuđivanje, put prema kraju, način davanja estetske vrijednosti cvijeću, ženama, erotizmu, svakodnevnici, umjetnosti, dadaizmu, psihoanalizi i ratu u Vijetnamu. Buren, Mosset, i Toroni su idućih godina radili na istim slikama i fenomenu iste ili ponovljive slike. Buren je pisao da ga zanima mjesto izlaganja i da istražuje kako se isti slikarski motiv pojavljuje na različitim mjestima, tj. kontekstima. Izlagao je slike s

vertikalnim monokromnim prugama na različitim mjestima (muzej, galerija, ulica, stan, prozor, hodnik). Paralelno slikarskoj praksi razvio je i postsituacionističku kritičku teoriju institucija umjetnosti, posebno muzeja.

LITERATURA: Baud4, Buc10, Bur1, Bur2, Bur3, Bur4, Bur5, Con2, Con3, Francu1, Moss1

Body art. Body art je oblik djelovanja i rada s ljudskim tijelom u procesualnoj umjetnosti. Body art čine radovi umjetnika koji svoje tijelo ili tijelo druge osobe izravno upotrebljavaju kao objekt umjetničkog rada. U biološkom, fiziološkom, psihološkom i socijalnom smislu ljudsko tijelo postaje sredstvo, materijal i nosilac imenovanja, djelovanja i priopćivanja namjera i ideja umjetnika. Tijelo umjetnika ili sudionika u realizacijama body arta isključivi je nositelj događaja. Umjetnik ne radi s prikazima nego s konkretnim fiziološkim, psihološkim i bihevioralnim situacijama. Body art je poslije 1966. sinkrono nastao u Sjedinjenim Američkim Državama i Europi. Njegova pretpovijest seže do ready-madea i eksperimenata s vlastitim tijelom Marcela Duchampa (radovi *Tonsure*, 1919. i *Rrose Sélavy*, 1920.-1921.). Istraživanja poslije Drugog svjetskog rata na *Black Mountain Collegeu* u SAD, umjetnika neodade, hepeninga i fluksusa, kao i individualna postenformel istraživanja Yvesa Kleina i Piera Manzonija stvorila su osnovu za nastanak body arta. Body art nastaje u urbanom postindustrijskom društvu, gdje su primarne funkcije ljudskog tijela otuđene i pomaknute na margine simboličkog prikazivanja i upotrebe tijela. U početku se umjetnici nisu bavili složenim i spekulativnim odnosima tijela i rituala nego primarnim, infantilnim i elementarnim činovima (hodanje, pravljenje grimasa, nanošenje boli, češkanje nosa, štipanje). Režija događaja je minimalna, djelovanje se temelji na direktnim uzročno-posljedičnim činovima, poštuje se prirodni tijek i trajanje događaja, a naracija je reducirana. Radovi se prezentiraju kao događaji i situacije s publikom ili bez nje ili posredstvom tekstualne, dijagramske, foto, filmske i video dokumentacije. Cilj body art umjetnika je postizanje predestetskih i predumjetničkih aspekata činjenja i ponašanja umjetnika, odnosno svođenje složenog estetskog i umjetničkog smisla umjetničkog djela na egzistencijalni estetski smisao, značenje i vrijednost. Razlikuju se: analitički, ekspresivni i bihevioralni body art.

Analitički body art je formuliran primjenom zamisli ready-madea i tautologije. Ljudsko tijelo je objekt umjetnosti i kroz različite operacije s tijelom ispituju se i tautološki demonstriraju pojavnost i funkcije tijela. Umjetnik utvrđuje, odabire i postavlja obične i neobične funkcije ljudskog tijela kao umjetnički rad. Primjeri analitičkog body arta ukazuju na provjeru tautoloških odnosa: tijelo = tijelo, ruka = ruka, pljuvačka = pljuvačka, ranjavanje = ranjavanje, kretnja dijelom ili cjelinom tijela = tjelesni pokret. Tautologija je sredstvo kojim umjetnik naglašava doslovnu, nemetaforičnu upotrebu ljudskog tijela i procesa u koje je ono uključeno kao materijala i fenomena. Tijelo je činjenica i pristupa mu se kao oruđu ili mjestu. Postupak kojim se ono koristi kao oruđe ukazuje na učinke tijela. Dennis Oppenheim je u realizaciji umjetničkog rada koristio svoja stopala ostavljajući njima tragove na pijesku. Klaus Rinke je svojim tijelom podupirao zid, gredu, održavao ravnotežu. Tijelo kao mjesto uvjetuje rad na tijelu, na njemu se izvodi radnja, ono je podloga, ono se deformira ili povređuje. Bruce Nauman je radio s grimasama lica, koje je zatim hologafski snimao i izlagao (1968.). Ideja tijela kao mjesta povezuje body art i land art. Oppenheim je radio usporedo na zemlji i na tijelu. U radu *Povratna situacija* (1971.), s popratnim tekstom "Inicirao sam kretanje koje je moj sin Eric preveo i vratio meni", koristio je tijelo kao mjesto ispisivanja: ne gledajući, iscrtao je liniju na leđima svojeg sina, dok je sin, ne gledajući, iscrtao liniju na očevim leđima prateći njegovo kretanje ruke pri crtanju. U radu *Identično istezanje* (1976.) Oppenheim je povećane snimke otisaka desnog palca (svog i Ericovog) izveo kao makro crtež na tlu parka, transformirajući mikro sliku dijela ljudskog tijela u makropejzažnu instalaciju. Rad čeških body art umjetnika (Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch) zasniva se na tautološkim gestama (disanje, skupljanje prašine s pločnika rukom, nanošenje bola, izdisanje) koji imaju i jednu skrivenu političku poruku - pokazuju koliko je egzistencijalni svijet socijalističkog čovjeka sužen i sveden na minimalne geste, činove i dosege. Predstavnici analitičkog body arta su: (1) američki umjetnici Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Terry Fox, Dan Graham; (2) europski umjetnici članovi grupe *OHO*, Karel Miler, Petr Štembera, Klaus Rinke, Franz Erhard Walther, Raša Todosijević, *Grupa 143*.

Ekspresivni (ili ekspresionistički) body art je ritualni, terapijski ili egzistencijalni performans. Tijelo umjetnika, elementarni procesi s tijelom ili ekscesni oblici ponašanja (autoerotizam, otuđenost, sadizam, mazohizam, narcizam, travestija, homoerotizam) postaju sredstvom izražavanja unutrašnjih stanja umjetnika. Umjetnik se lišava posrednika (slikarstva i skulpture) da bi izravnim činom i manipulacijom tijela provocirao i izrazio osjećaj egzistencijalnog užasa, straha i potisnutih emocija i želja. Gina Pane je, na primjer, žiletom povlačila linije po svojem dlanu

oslobađajući potisnutu seksualnu energiju. Njezin rad je izraz "ženske agresije", koja je prije svega usmjerena prema sebi (vlastitom tijelu), za razliku od "muške agresije", koja je usmjerena tijelu drugoga. Predstavnici bečkog akcionizma su u ritualima povezivali primarnu ekspresivnu upotrebu tijela s tradicijom njemačkog slikarskog, književnog i kazališnog eksperimenta. László Kerekes je 1973. izveo više body art akcija izrazito ekspresivnog karaktera. U jednom od radova gutao je bijelu masu kreme za brijanje. Time je nadraživao organizam do stupnja mučnine i povraćanja. Marina Abramović je od 1973. do 1975. izvela seriju radova pod nazivom *Ritam*, u kojima je ispitivala fizičke mogućnosti svojeg tijela. U radu *Ritam 10* (1973.) brzo je zabadala nož između prstiju lijeve ruke i svaki put kad bi se porezala uzimala je drugi nož. U radu *Ritam 0* (1975.) postavila je na stol razne predmete: nož, lanac, žilet, ružu. Sjedila je na stolcu kraj tog stola, a publika je pratećim tekstom bila pozvana da predmete sa stola upotrijebi na njoj. Akcija je trajala šest sati. Od 1975. Marina Abramović je surađivala s njemačkim umjetnikom Ulayem. Na Bijenalu u Veneciji 1976. izveli su rad *Relacije u prostoru*; jedan sat sudarali su se nagim tijelima. Od 1977. godine njihov se rad počeo približavati ritualnom performansu. Body art akcije Marine Abramović temelje se na: (1) provokativnom činu kojim se demonstrira individualna ili kolektivna potisnuta agresija; (2) ispitivanju fizičke i psihičke izdržljivosti ljudskog tijela.

Bihevioralni body art temelji se na demonstraciji elementarnih oblika ponašanja, a ljudsko tijelo je osnovni nosilac radnje. Vito Acconci je izveo rad *Proces praćenja* (1969.) u kojem je tijekom 23 dana na ulici birao osobu koju bi pratio. Gilbert & George su, odjeveni poput činovnika, ponavljali tipične radnje predstavnika engleske srednje klase. Pijući pivo u pubu ili prisustvujući otvorenju izložbe, oni se u jednom trenutku ukoče i određeno vrijeme ostanu u zamrznutom pokretu. U radu *Prekrivanje mojeg lica: geste moje bake* (1973.) Nancy Wilson Kitchel je rekonstruirala tipične neurotične ženske pokrete i geste. Posebnu liniju bihevioralnog body arta predstavljaju transformer radovi, temeljeni na travestiji i homoerotizmu. Predstavnici bihevioralnog body arta tijekom posljednja tri desetljeća su: Lygia Clark, Vito Acconci, Ben Vautier, Annette Messager, Luigi Ontani, Katharina Sieverding, Urs Lüthi, Hannah Wilke, Ana Mendieta, Paul McCarthy, Stelarc, Orlan, Ron Athey, Franko B., Elke Krystufek, Yasumasa Morimura.

LITERATURA: Abr1, Abr2, Abr3, Abr4, Acc1, Alf1, Bado3, Batte6, Block1, Carls5, Cela6, Cela7, Chen1, Cla5, Den91, Den92, Ex1, Ferg1, Gold2, Gold5, Henr1, How1, Jon1, Jon2, Kapr1, Kop3, Kos1, Ktay1, Kult2, Lipp10, Lipp12, Lipp14, Lipp15, Naum1, Naum2, Op1, Perf1, Perfo1, Ph1, Ph2, Ph3, Radov10, Richterb1, Srp4, Srp5, Ver1

Boja. Boja je efekt u oku izazvan svjetlom emitiranim iz nekog izvora ili reflektiranjem neke površine. Boja je fizičko svojstvo svjetlosti određeno frekvencijom (valna dužina) emitirane ili reflektirane svjetlosti. Različite frekvencije svjetlosti u ljudskom organu vida stvaraju dojmove različitih boja. Na primjer, razlaganjem sunčeve bijele svjetlosti kroz prizmu nastaje neprekidni spektar boja.

Proučavanje sistema boja započinje krajem XVII. stoljeća i razvija se sve do danas. Fenomeni i sistemi boja proučavaju se u fizici (optika), psihologiji percepcije, teoriji forme, tehnologiji likovnog materijala, teoriji elektronske "ekranske" slike, teoriji umjetnosti, semiotici, semiologiji i estetici.

Avangardni umjetnici i teoretičari apstraktnog slikarstva u prvoj polovini XX. stoljeća bavili su se sistematizacijom boje kao optičkog, značenjskog, psihološkog i duhovnog fenomena. U tom razdoblju nastaju teorije boje Johannesa Ittena, Vasilija Kandinskog, Paula Kleea, Kazimira Maljeviča, Mihaila Matjušina.

U drugoj polovini XX. stoljeća značajne su semiološke i semiotičke teorije boje, po kojima je boja značenjski i strukturalni element vizualnih jezika umjetnosti. Prema teoretičaru umjetnosti i semiotičaru Braci Rotaru: (1) boja je prirodni fizički fenomen koji se opaža i spoznaje osjetilom vida; (2) priroda boje je takva da omogućuje percepciju predmeta koji isijavaju, odbijaju ili propuštaju svjetlost; (3) zbog razlikovanja pojedinačnih boja može se govoriti o strukturi, kombinaciji i montaži boja; (4) montaže i kombinacije boja formulirane su po određenim pravilima koja proizlaze iz fizičko-perceptivnih svojstava boje i iz kodova pojmovno smislenih strukturiranja boja. U umjetničkom djelu boja se pojavljuje kao likovni znak koji može imati čisti pikturalni karakter, socijalno značenje, alegorijsku značenjsku nadgradnju ili može biti individualni izraz i prikaz psiholoških i duhovnih stanja umjetnika ili promatrača. U pojedinim pokretima moderne i postmoderne umjetnosti funkcije boje su fenomenološki i značenjski različite.

U lirskoj apstrakciji, apstraktnom ekspresionizmu i enformelu boja je: (1) svojstvo izražajnog (ekspresivnog) materijala koje ima svoju likovnu i značenjsku autonomiju u odnosu na druge likovne fenomene; (2) sredstvo simboličkog, arhetipskog i mitskog izražavanja univerzalnih civilizacijskih vrijednosti; (3) sredstvo simboličkog i arhetipskog izražavanja indi-

vidualnih i subjektivnih psiholoških i duhovnih stanja; (4) dekorativni element rješenja plohe slike. Na primjer, obojene strukture u slikarstvu Jacksona Pollocka nastale prolijevanjem boje tvore aikoničke znakove koji ukazuju na simbole indijanske dekorativne tradicije, na unutrašnja emotivna stanja umjetnika i na sam proces razlijevanja slikarske boje kao tekuće tvari. Nasuprot Pollocku, u slikarstvu Barnetta Newmana i Marka Rothka monokromnim prekrivanjem površine boja akumulira osjećaj uzvišenog i bespredmetnog.

U enformel slikarstvu Tàpiesa ili Gattina boja je svojstvo materijala koji se deformira procesom slikanja ili toplinsko-mehaničkom intervencijom na površini slike. U enformel i postenformel spacijalističkim eksperimentima Lucia Fontane boja je "fizička snaga" koja pokreće novu umjetnost. Tvar, boja i zvuk su fenomeni čija simultana evolucija omogućuje transformacije slikarstva i skulpture u umjetnost objekta i u ambijentalnu umjetnost. Fontana boju definira kao element prostora. Prostornu dimenziju boje on ostvaruje u: (1) monokromnim slikama s rezovima, koji naglašavaju materijalnost namaza nasuprot prostornosti boje, gdje površina istovremeno propušta i reflektira svjetlost; (2) instalaciji *Svijećnjak* s neonskim cijevima; (3) u ambijentalnim radovima *Crni ambijent* i *Bijeli ambijent*, u kojima ukazuje na ideju crnog i bijelog svjetla. U eksperimentima umjetnika nakon enformela boja i svjetlo postaju izdvojeni fenomeni u monokromnim slikama (plava boja Yvesa Kleina, bijela Piera Manzonija, crna Julija Knifera), odnosno u ambijentalnim kinetičkim i lumino ambijentima (grupa *Zero*, grupa *GRAV*, Ivan Picelj). Yves Klein je plavu boju (Kleinovo kozmičko plavo) definirao kao kozmički princip i simbol. Crnu boju meandra, slično Adu Reinhardtu koji radi s monokromijama i rasterima, Julije Knifer opisuje kao poništavanje boje.

U geometrijskoj apstrakciji boja je dekorativni ili formalno-sintaktički aspekt geometrijske površine i oblika. Ona je formalni aspekt koji se povezuje s drugim formalnim aspektima u stvaranju strukturalnog poretka. U konkretizmu boja se opisuje kao konkretno materijalno svojstvo površine, predmeta ili prostora. U postslikarskoj apstrakciji i slikarstvu obojenog polja boja je aspekt plohe i plošnog prostiranja kojim se ostvaruje autonomni pikturalni učinak. Do monokromne plohe ili plohe utemeljene na elementarnoj kombinaciji nekoliko boja umjetnik dolazi autokritičkim i reduktivističkim pročišćavanjem palete ili načina upotrebe boja, koji ukazuju na svijet izvan slike i slikarstva.

U pop artu boja je artificijelni strukturalni element koji je izgledom i značenjima analogan boji industrijskih predmeta ili reklamnom grafičkom dizajnu. Popartisti najčešće nanose boju na platno ili objekte mehaničkim sredstvima karakterističnim za industrijsku obradu predmeta.

U minimalnoj umjetnosti boja je tretirana kao konkretni i doslovni aspekt predmeta i prostora: (1) naglašen je materijal od kojeg je načinjen predmet, koji nije obojen nego je istaknuta njegova prirodna struktura i boja (Robert Morris, Richard Serra); (2) predmet je struktura ili element prostorne instalacije, koji se boji u bijelo da bi se poništila njegova prirodna ili osnovna boja, a istakla aikonička artificijelna strukturalna funkcija (Robert Morris); (3) naglašen je industrijski karakter predmeta, koji je obojen sintetičkim industrijskim bojama (Donald Judd); (4) Dan Flavin je realizirao instalacije s neonskim cijevima da bi boju svjetlećeg predmeta suprotstavio ambijentalnoj svjetlosti; (5) u svjetlosnim ambijentima kalifornijskih umjetnika (Eric Orr, Maria Nordman, Robert Irwin, James Turrell) boja nije aspekt predmeta nego kvaliteta ambijentalne svjetlosti koja ispunjava prostor i transformira ga u izuzetni prostor optičkih fenomena i metafizičkog doživljaja bestjelesne realnosti (boja svjetla je i konkretni aspekt prostora i simbol bespredmetnosti).

U postminimalnoj i konceptualnoj umjetnosti boja je element matematičke kombinatorike ili objekt tautološkog imenovanja. Sol LeWitt je oko 1970. realizirao seriju strukturalnih radova s kombinacijama boja. Boja je element sintaktičke kombinatorike, a ne likovna i estetska kvaliteta. U zidnim geometrijskim *pattern* slikama iz 80-ih godina LeWitt podjednako naglašava konceptualnu (logičku, indeksnu) upotrebu boje i njezinu slikovno-estetsku funkciju preobrazbe arhitektonskog prostora. Joseph Kosuth je realizirao tautološke radove u kojima je tekst govorio o boji zapisa. Rad *Jedna boja, pet pridjeva* (1966.) tekst je koji čini riječ "pridjev" zapisana na pet jezika, crvenim slovima načinjenim od fluorescentnih cijevi. Kosuth pristupa boji analogno filozofskoj analizi jezičkog i mentalnog predočivanja boje u tekstovima Ludwiga Wittgensteina.

U analitičkom slikarstvu boja je najčešće reducirana na crnu, bijelu i sivu. Redukcija tradicionalnog slikarskog kolorita u tom je slikarstvu posljedica zahtjeva da se slika svede na "kostur" ili strukturu koja otkriva i pokazuje logiku slikarskog postupka. U analitičkom slikarstvu nije bitan koloristički efekt plohe nego mogućnost prikazivanja strukturalnog postupka povezivanja i smještanja boja na plohu likovnom kompozicijom. Francuski slikari pripadnici grupe *Support-Surface* koriste boju kao znakovni

element semiološkog poretka slikarstva. Oni su simulacijom i dekonstrukcijom upotrebe boje kod Matissea ili američkih apstraktnih ekspresionista (Rothka, Newmana, Motherwella, Pollocka) pokazali kako se boja iz čistog optičkog fenomena pretvara u znak kulture.

U postmodernizmu ranih 80-ih godina (transavangarda i neoekspresionizam) boja je ponovo uvedena u slikarstvo, gdje se koristi da bi se dekonstruirala upotreba boje u povijesti slikarstva, a ne da bi se prikazali optički fenomeni prirode, izrazile emocije ili pokazali harmonijski odnosi palete. U interpretacijama boje u transavangardi i neoekspresionizmu bitan je i psihoanalitički akcent: čin slikanja opisuje se kao proces uživanja u slikanju, a boji se pridaju erotska značenja (vlažna, ljepljiva, prekrivajuća, topla, hladna, transvestitska).

U postmodernizmu kasnih 80-ih i ranih 90-ih godina boja je tretirana u smislu semiotičkog značenjskog elementa koji: (1) prikazuje i simbolizira kolorit apstraktne geometrijske umjetnosti avangardi i neoavangardi (neo geo slikarstvo); (2) prikazuje i simbolizira boje tehnološkog svijeta postmodernizma, posebno artificijelni kolorit video i kompjutorskih ekrana (neokonceptualizam, simulacionizam); (3) dekonstruira plastičku autonomnu pojavnost skulpture ili instalacije uvođenjem slikovnih obojenih elemenata, pri čemu su ti elementi vizualni citati iz povijesti umjetnosti, dizajna, arhitekture i književnosti (britanska nova skulptura).

LITERATURA: Batel, Bel, Herl, Leggl, Lippl, Poslel, Postmodernel, Rotl, Rot6, Russl, Vasl

Bolest. Bolest je jedna od tema prikazivanja i izražavanja u likovnim umjetnostima. Umjetnosti XX. stoljeća svojstveno je nekoliko pristupa bolesti: (1) prikazivanje bolesti u slici, skulpturi, fotografiji, filmu; (2) simulacija stanja bolesti u body artu i performansu; (3) mitologizacija bolesti kao univerzalnog simbola; (4) interpretacija umjetničkog djela na osnovi psiholoških i psihijatrijskih opisa duševnih bolesti; (5) umjetnost kao terapijski sistem.

Prikazivanje bolesti u slici, skulpturi, fotografiji i filmu je prikazivanje nevizualnih stanja i procesa vizualnim sredstvima. Bolest se prikazuje posredno, prikazivanjem ponašanja bolesnika i atmosfere u kojoj bolest nastaje i djeluje. Karakteristični primjeri prikazivanja bolesti u modernom slikarstvu su autoportreti Rogera de la Fresnayja koji je posljednjih godina svojeg života pratio razvoj tuberkuloze, slikajući svoje izmučeno lice.

Umjetnost kao terapijski sistem ima dugu tradiciju u šamanističkim, alkemijskim i magijskim sustavima. Karakteristična su liječenja bojama i vizualnim oblicima antropozofski usmjerenih autora pokreta *New Age (Novo doba)*. Boje i vizualni oblici shvaćaju se kao energetski izvori koji utječu na bolesnika i dovode do njegovog izlječenja. Američka performans umjetnica Ann Halprin je tijekom 60-ih, pod utjecajem Gestalt psihoterapije Fritza Perlsa, realizirala hepeninge u kojima je publika bila i sudionik i pacijent terapijskog ritualnog rada.

Nizozemski body art umjetnik Ben d'Armagnac je tijekom performansa sebe dovodio u takvo psihičko i fiziološko stanje da je povraćao, gubio svijest i ravnotežu. U njegovim performansima bolest je pojavnost umjetničkog rada. On je simulirao i provocirao realna psiho-fiziološka stanja bolesti u kontekstu umjetnosti, čime je zamisao ready-madea proširio na bolest kao fenomen ljudskog postojanja. Marina Abramović je realizirala performans *Ritam 2* (1974.), u kojem se služi svojim tijelom isključivo kao sredstvom manifestiranja psiho-fizioloških reakcija poslije uzimanja tableta za liječenje akutne shizofrenije.

Mitologizacija bolesti kao univerzalnog simbola bila je svojstvena umjetnosti i književnosti kasnog XIX. i prve polovine XX. stoljeća, kada je tuberkuloza postala simbol smrti. Slična preokupacija bolešću dogodila se i pojavom AIDS-a 80-ih godina. AIDS-om je bio pogođen umjetnički svijet, naročito njujorška umjetnička scena. U umjetničkom postmodernističkom radu AIDS je tretiran dvojako: (1) kao univerzalni simbol totalnosti neizbježne smrti, analogno tretiranju tuberkuloze; (2) emancipacijskim ukazivanjem na AIDS kao bolest koja se ne odnosi samo na rizične socijalne skupine (homoseksualce, narkomane, hemofiličare) nego je problem društva u cjelini. Kanadska grupa *General Idea* realizirala je krajem 80-ih i početkom 90-ih godina nekoliko radova koji problematiziraju simbolizacije AIDS-a u kulturi. Slika *AIDS* nastala je parodiranjem poznate pop-artističke ikone Roberta Indiane *Love* (*Ljubav*). Članovi grupe su kopirali Indianinu sliku, ali su umjesto riječi "ljubav" napisali riječ "AIDS". Njihov drugi rad je instalacija s divovskim kopijama pilula za tretman bolesnika od AIDS-a (1991.). Derek Jarman je snimio film *Plavo* (*Blue*, 1993.) koji tijekom 75 minuta trajanja pokazuje plavi ekran. Trajanje plavog na ekranu prati glas koji govori o bolesti od AIDS-a, umiranju i smrti: "Moja retina je udaljeni planet. Ovaj scenarij izvodim već šest godina. ... Moj vid se nikada neće vratiti. ... Virus napreduje, nemam više prijatelja .... Izgubio sam vid. ... Neću pobijediti u borbi s virusom. ... Bespomoćan sam. Ne mogu ga vidjeti. Samo zvuk. U kaosu slika ja ti predočavam univerzum plavog".

Interpretacija umjetničkog djela na temelju psiholoških i psihijatrijskih opisa duševnih bolesti, odnosno predodžba o umjetniku kao ludi, orakulu ili introvertiranom duševnom bolesniku jedan je od mitova europske modernističke tradicije iniciranih u romantizmu, a razvijen do tipičnog modela u ekspresionizmu. U neoekspresionističkim i transavangardističkim simulacijama modernističkog, avangardnog i ekspresionističkog slikarstva i skulpture ideja o umjetniku kao duševnom bolesniku prikazana je kao stilski obrazac ekspresionističkog slikarstva. Bolest se ne prikazuje kao psiho-fiziološko stanje nego kao simulacija ekspresionističke ikonografije i oblika prikazivanja. Karakteristični primjeri postmodernističke simulacije duševne bolesti su autoportreti Francesca Clementea. Hannah Wilke je u performansu *Intra-Venus* (1993.) fotografski dokumentirala stanja modifikacije svojeg tijela koje je bilo izloženo medicinskom tretmanu karcinoma (*lymphoma*) posljednjih mjeseci njezinog života. Također je radila akvarele, tjelesne kolaže, skulpture od medicinskih predmeta. Sva su ta djela bila posthumno izložena u Ronald Feldman Gallery u New Yorku 1994.

LITERATURA: Abr2, Alf1, Braid2, Cos1, Cri3, Fuo2, Fuo21, Grž8, Har1, Harr32, Jon1, Jon2, Kov2, Krauss21, Kusp16, Ph3, Sont5, Sont7, St1

Brzina. Brzinom se mogu karakterizirati civilizacijski stupnjevi, egzistencijalni i simbolički odnosi prema prostoru i vremenu. Razlikuju se četiri oblika civilizacijskog stupnjevanja s obzirom na brzinu: (1) statična civilizacija - civilizacija bez brzine, zasnovana na mitskom vremenu ili trajanju bez promjena (idealizirano arhaično vrijeme, na primjer, Atlantide ili Hopi Indijanaca), (2) biološka brzina - brzina ratarskih kultura određenih godišnjim ciklusima rasta biljnog svijeta i biološkom dužinom trajanja života životinja i ljudi, (3) mehanička brzina - brzina modernog doba koja je uvjetovana mehaničkim radom jednostavnih mehanizama (mlin, vjetrenjača, sat) ili složenih strojeva (automobil, avion, raketa), i (4) elektronska brzina - brzina postmodernog doba zasnovana na telekomunikacijskom prijenosu informacija brzinom svjetlosti (elektromagnetskih valova). Zamisao brzine kao simbola i sredstva identifikacije nastala je u renesansi, a razrađivana je od futurizma kao umjetnosti brzine modernog doba, do filma u čiju fenomenologiju (24 sličice u sekundi) ulazi svojstvo mehaničke izmjene slika. U postmodernoj kulturi brzina je, paradoksalno, maksimalna i odlučujuća. Paul Virilio određuje pojam tele-prisutnosti koji označava bivanja svagdje u istom vremenu. Kompjutorske mreže, satelitski televizijski programi i kibernetski sistemi omogućavaju da se vrijeme i prostor sažimaju i prenose istovremeno i svugdje. Kontinuum realnog vremena i prostora postaje diskretni (digitalni prikaz) u virtualnom (ekranskom) prostoru i virtualnom vremenu (apsolutnoj sadašnjosti i isto-vremenosti). Zamisao i realizacija tele-prisutnosti dovodi do krize pojavnosti vremena (trajanja) i prostora (širenja), pokazujući da je ideja integralnog (prostorno-vremenskog kontinuuma) fragmentirana (svedena na fraktale).

LITERATURA: Anđel, Dele6, Dele18, Grž11, Grž30, Lis1, Markov1, Tis1, Vir1, Vir2, Vir3, Vir4

C

Cinički realizam. Cinički realizam je naziv za kinesku kasno-socijalističku umjetnost (slikarstvo, instalacije), koja nastaje oko 1989. godine. Karakterizira ga paradoksalni eklektični spoj američkog pop arta (analogije fotorealizmu, pop ikonama), socrealističkog kineskog slikarstva (od tipičnog "sublimnog" socijalističkog realizma prema "populističkom" realizmu kineske maoističke kulturne revolucije), tradicionalnog kineskog slikarstva (suvremeni kineski folklor, grotesknost chen /zen/ slikarstva, prozirnost formi taoističkog slikarstva i populistički izraz konfucijanizma) i utjecaji sovjetske umjetnosti perestrojke (Soc Art, konceptualna umjetnost). Pojedini autori kineski "cinički realizam" identificiraju kao komercijalnu verziju "kineske avangarde" koja nastaje kao trostruko parodiranje zapadnog kiča, egzotike kineske tradicije i socijalističkog populizma.

Pojam "kineska avangarda" ne odgovara pojmu "avangarda" u europskom i američkom smislu, nego označava sinkrono povezane projekte prozapadne modernizacije i aktualiziranja tradicionalne nacionalne kulture u postmaoističkoj epohi kasnog socijalizma. Na primjer, Minglu Gao o kineskoj avangardi 80-ih godina govori kao sučeljavanju dva bitna "nerazlikovanja" unutar kineske kulture. Prvo, riječ je o temporalnom nerazlikovanju smjene modernizma postmodernizmom. Modernizam i postmodernizam se predočuju kao istovremene pojave otvaranja Zapadu i zapadnoj subjektivnosti (moderna) i predočavanju ponovno aktualiziranog vlastitog nacionalnog identiteta (postmoderna). Drugo, riječ je o bitnom nerazlikovanju identiteta modernizma kao elitne umjetnosti od postmodernizma kao umjetnosti dominantne popularne ili masovne umjetnosti. Postmoderna se tumači kao aktualna i pojačana modernost. Predstavnici nove kineske umjetnosti djeluju u širokom rasponu slikarstva, fotografije, videa, instalacija, konceptualne umjetnosti, grafike. Vodeći predstavnici su, između ostalih, Wang Guangyi, Wu Shanzhuan, Xu Bing, Liu Wei, Fang Lijun i Yu Hon.

LITERATURA: China1, Erj19, Gao1, Jian1

Cinizam. Cinizam je egzistencijalni i bihevioralni stav (polazište, iskaz) kojim subjekt izriče, izražava ili demonstrira svoju hladnu i otuđenu sumnju, skepsu i nemogućnost identifikacije prema objektu s kojim se sam identificira ili s kojim ga drugi identificiraju. U antičkim vremenima cinikom (*kinik*) se smatralo svojeglavca ili moralista koji provocira na svoju ruku, izvan univerzalnih ili općeprihvaćenih kriterija i konvencija. Novovjekovni kršćanski cinizam je vrsta realističkog de-iluzionizma, ironiziranja etike i društvenih konvencija, odnosno, taktika lišavanja ideala. Prema Sloterdijku suvremeni buržoaski cinik je prosječni i masovni tip, jer industrijsko društvo proizvodi ogorčenog samoživca kao masovni tip. Moderni cinik nije onaj po strani nego je integrirani asocijalni tip. Cinik se identificira sa subjektom ideologije, zna da djeluje u području određenom ideologijom i da je "subjekt" po tome što ga ideologija čini takvim kakav jest. Pritom, zna da je ta određujuća ideologija lažna ili konstruirana slika svijeta.

Ako je ironija bila strategija avangardi i neoavangardi, cinizam je strategija i taktika postmodernizma, tj. postmodernog subjekta (umjetnika, teoretičara). Postmoderni cinizam je tako rad (ponašanje, iskazivanje, stvaranje) unutar sistema kulture koji se zasniva na stavu da je svaka pozicija određena tek unutar sistema, da nema legitimne vanjske pozicije s koje se može obavljati kritika čistih ruku i neutralnog pogleda. Jedino što subjekt može je pristajanje na sistem i zatim rad s njegovim mehanizmima, relativiziranje njegovih granica, pretpostavki, postavljanje pitanja o njima, demonstriranje apsurdnosti sistema, itd. Cinizam je oblik, način, taktika ili, čak, strategija očiglednog ponašanja, djelovanja ili govora bez iluzije, obećanja, ideala, odbijanja ili pristajanja. Cinizam je blizak ironiji, ali za razliku od nje, nije prosvjetiteljski (tj. ne nudi emancipaciju, napredak), ali nije ni nihilistički (tj. ne negira svaki smisao) nego pokazuje da je svaka uklopljenost (normiranost, normalnost ili prirodnost) znak za stvarnu neuklopljenost. Cinizam ne ostavlja poziciju cinika neutralnom, niti transcendentnom. Paradigmatski primjeri ciničkog rada u umjetnosti su *camp* i *punk*. U *campu* se subjekt ekstatički i bezrezervno identificira s masovnom kulturom (ponaša se, oblači se, govori i želi suglasno njenim vrijednostima) pokazujući je kao kulturu otuđenosti, kiča, bezrazložnog smisla, prividne zabave, ubijanja vremena, itd. *Punk*, na primjer, u ranom djelovanju slovenske muzičke grupe *Laibach*, doslovna je identifikacija s totalitarnim ideologijama (fašizam, nacizam, staljinizam), bez uobičajene prividne distance ili traganja za legitimnošću (višim razlozima, oprav-

danjima, idealima). Akter *punka* je šokantno doslovni i bezrazložni subjekt totalitarizma koji ne ostavlja mogućnost sumnje. U dosljednosti prianjanja uz totalitarizam istovremeno ga i razobličava. NSK, Novi kolektivizam, Irwin i grupa *Laibach* nisu ironizirali ili subvertirali neonacistički način ponašanja i djelovanja nego je u doslovnom ponašanju i pristajanju na neonacistički *image* činila besmislenim njegovo postojanje.

LITERATURA: Erj19, Jac1, Slot5, Wallis1, Wallis2, Žiž6

Citat. Citat je doslovni navod (kopija, imitacija, reprodukcija) jednog umjetničkog djela, njegovog fragmenta, stilske karakteristike, kompozicijskog načela i postupka u drugom umjetničkom djelu. To je likovno-označiteljski postupak prenošenja, kojim se uspostavlja umjetna i retorički naglašena podudarnost jednog umjetničkog djela s drugim, odnosno jednog umjetničkog djela (slika, skulptura, performans, ambijent, fotografija) s drugim sistemom označivanja (slika, skulptura, fotografija, film, ambijent, video rad, reklama, književni tekst, kazališna predstava, religiozni ili politički tekst). Citatni umjetnički rad ima tri stupnja organizacije: (1) prvostupanjski izgled djela, čiji je sastavni dio citat; (2) drugostupanjski karakter djela, kojim ono ukazuje da je u odnosu s nekim drugim umjetničkim djelom ili sustavom označivanja; (3) trećestupanjska karakteristika djela, koja ukazuje da je preuzeti citat reinterpretiran (preimenovan, objašnjen) premještanjem u novi kontekst. U likovnom umjetničkom djelu citat nikada nije samo autonomna likovna konstrukcija nego je uvijek i značenjski određen postupak. Postupak citiranja sličan je postupcima kolažiranja, montaže i ready-madea. Od njih se razlikuje po naglašenoj doslovnosti i dosljednosti preuzimanja i navođenja djela ili fragmenta upravo kao navoda (kopija, imitacija ili reprodukcija). Razlikujemo pet citatnih postupaka: (1) citiranje umjetničkih djela istog tipa, tj. citatni odnos se uspostavlja između djela iste umjetničke vrste književnost -- književnost, film - film, slikarstvo – slikarstvo, što znači da se u slučaju slikarstva govori o interslikovnim odnosima između dva likovna umjetnička djela; (2) citiranje vlastitih umjetničkih djela, fragmentarnih rješenja, postupaka ili stilskih obrazaca, drugim riječima; umjetnik u kasnijim djelima navodi (kopira, imitira, reproducira) rješenja iz svojih ranijih djela (takvi postupci su karakteristični za različite umjetnike kao što su rani modernisti Pablo Picasso, Giorgio de Chirico ili kasni modernisti Jasper Johns i Frank Stella); (3) citiranje metastavova (manifest, statement, teorijski zapisi o umjetnosti ili tekstovi iz filozofije, ideologije, religije) u okviru umjetničkog djela; na primjer, većina tekstova konceptualne umjetnosti koji su pisani zbog izlaganja citati su teorijskih konstrukcija filozofije, semiotike i lingvistike kao umjetničkog djela; (4) citiranje umjetničkih djela iz drugih umjetničkih disciplina, na primjer, citiranje reklamnog dizajna u pop artu ili fotografskog prikaza (slike) ili filmskog kadra u hiperrealističkom slikarstvu; (5) citiranje izvanumjetničkih prikaza, izraza, oblika ponašanja, tekstova ili slika u umjetničkom djelu; na primjer, citiranje ambalaže industrijskih proizvoda u pop artu; citiranje karikatura, viceva i pop ikonografije u neokonceptualizmu ili citiranje građanskog ponašanja i odijevanja u performansima Gilberta & Georgea. Avangardistički, neoavangardistički i postavangardistički citat ima ulogu značenjske provokacije i destrukcije tradicionalne i visokomodernističke organske cjelovitosti, likovne čistoće, reduktivnosti i intuitivne originalnosti na kojoj se temelji umjetničko djelo.

U postmodernoj umjetnosti od kasnih 70-ih godina ideja citata dobiva povlašteno mjesto u strategijama stvaranja umjetničkog djela. Povlašteni postmodernistički status citata zasniva se: (1) na ideji postmodernističkog umjetničkog djela kao eklektičnog spoja (navoda ili citata) cjelina i fragmenata drugih umjetničkih djela; (2) na citiranju kao postupku kojim se potvrđuje prikazivački i narativni karakter umjetničkog djela (slika, skulptura, fotografija, video rad, film, performans); (3) na citiranju kao postupku uspostavljanja interslikovnih i intertekstualnih odnosa između različitih označiteljskih sustava (glasovi umjetnosti, popularna kultura, politika). Značajna citatna umjetnička djela ostvarili su talijanski umjetnici transavangarde Francesco Clemente, Mimmo Paladino i Sandro Chia stvarajući sliku kao mrežu ili mapu citata kompozicijskih rješenja, ikonografskih shema, pripovjednih obrazaca, simboličkih izraza i ekspresivnih obrada plohe iz povijesti europske umjetnosti. Američki slikari David Salle i Julian Schnabel su razvili koncept citatnosti do parodijskog suočivanja suprotnih, često međusobno isključujućih modela izražavanja: apstraktnu geometrijsku kompoziciju, realistički pejzaž, pornografski ili medicinski crtež, renesansnu ili barkonu ikonografiju.

LITERATURA: Brej16, Brej20, Cit1, Den50, Den54, Doc3, Ferr1 Mak2, Or1, Or4, Or5, Schwarz1, Tay1

Cobra. Grupa *COBRA (KOpenhagen BRuxelles Amsterdam)* osnovana je 1948. godine u Parizu inicijativom belgijskog pjesnika i esejista Christiana Dutremonta. Prestala je djelovati 1951. godine. U grupi su, između ostalih, surađivali Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Egylla Jacobsen, Carl-Henning

Pederson. *COBRA* je djelovala kao međunarodna eksperimentalna grupa. Njezini su se članovi pozivali na ekspresionističku tradiciju i bliski su postnadrealizmu, u teorijskom smislu su se pozivali na marksizam, kolektivizam i umjetnost za narod. Karel Appel je razvijao kritičko, politički orijentirano slikarstvo, na primjer, jednu je sliku posvetio pogubljenju Ethel i Juliusa Rosenberga, optuženih za špijunažu u New Yorku 1953. U amsterdamskom Stedelijk muzeju je održana izložba *International Exhibition of experimental Art COBRA* 1949. Constant i Appel su surađivali u situacionističkoj internacionali.
Članovi grupe *COBRA* su djelovali u području između apstrakcije (lirske apstrakcije, enformela) i ekspresivne figuracije, ukazujući na relativnost podjele na figurativnu i apstraktnu umjetnost. Njihovo slikarstvo je utemeljeno u naivnom, pojednostavljenom, karikaturalnom i narativnom crtežu i kompoziciji. Koristili su intenzivne, čiste boje i težili dekorativnim učincima. Koristili su univerzalne arhetipske simbole života kao što su ptica, maska, Sunce, Mjesec, zvijezde, zamci, brodovi. Željeli su sliku pretvoriti u prikaz duše, sna i mita. Zalagali su se za: (1) spontano slikarsko stvaranje, (2) neočekivane stvaralačke geste tijekom procesa realizacije slike i (3) dramsko-narativne i banalne efekte izražene slikarskim sredstvima (gestom, bojom, figurom).

LITERATURA: Ander2, Cobr1, Dep1, Luc1, Mcd3, Posle1, Suss1

Crveni peristil. *Crveni peristil* je aktivistička i postobjektnoj umjetnosti usmjerena grupa umjetnika osnovana u Splitu 1966. koja je djelovala do 1974. godine. Naziv grupe je nastao po akciji koju je grupa izvela u noći između 10. i 11. siječnja 1968. Akcija se zasnivala na bojenju u crveno peristila unutar Dioklecijanove palače. U grupi su surađivali Pavao Dulčić, Toma Čaleta, Slaven Sumić, Nenad Đapić, Radovan Kogej, Srđan Blažević, Vladimir Dodig Trokut te brojni nepoznati suradnici. U vrijeme osnivanja grupe u njoj su bili učenici Škole za primijenjenu umjetnost i Pedagoške akademije. Grupu je karakterizirao subverzivni i destruktivni pristup karakterističan za urbanu kritičku umjetnost 60-ih. Njihov rad je bio obilježen akcijama čiji je cilj bio provociranje javnog mnijenja Splita, izazivanje ekscesa, individualna emancipacija i anarhični individualizam. U njihovom radu su se eklektički povezale taktike *underground* ponašanja, nove ljevice, hipijevstva, slobodne seksualnosti, magije, bitničkog ponašanja, upotrebe droge, fluksusovskog pomicanja pažnje s djela na akciju i čin. Njihove akcije su bile: postavljanje balona na raskršću ulica, pakiranje stabala na Giardinima, bojenje vode u fontani na Rivi, bojenje Peristila. Nakon raspada grupe samostalnu aktivnost je nastavio Vladimir Dodig Trokut u području paramagijskih akcija, instalacija i koncepata.

LITERATURA: Milov1, Sus2, Sus3

Cyberprostor. Cyberprostor (*cyberspace*) je termin koji je uveo pisac William Gibson u romanu *Neuromanser* (1984.), jednom od ključnih ostvarenja *cyberpunk literature*. Po njemu je cyberprostor virtualno apstraktno okruženje u kojem ekonomske informacije mogu biti vizualizirane kao geometrijske strukture. Termin opisuje artificijelni prostor generiran u kompjutorskim programima. Cyberprostor se definira kao trodimenzionalno područje u kojem se odvijaju kibernetske povratne veze (*feedback*) i kontrola. Cyberprostor se naziva i virtualnom realnošću, VR ili artificijelnom realnošću. Zamisao cyberprostora se ostvaruje povratnom vezom između korisnikovog senzornog sistema i cyberprostora korištenjem interakcije u realnom vremenu između fizičkih i virtualnih tijela. U fenomenološkom i metafizičkom smislu cyberprostor suočava: (1) *biće* i *nebiće* (biološki organizam i strojni sistem), (2) *fizički prostor* (TU prisutnosti) i *ekranski simulacijski prostor* (simboličke prisutnosti, što znači egzistencijalne odsutnosti/odloženosti), i (3) *realno vrijeme* (vrijeme fizičkih i bioloških procesa) i *strojno vrijeme* (vrijeme elektronskog i simboličkog sažimanja). U cyberprostoru dolazi do relativiziranja odnosa samostalnosti i nesamostalnosti čovjeka i stroja. Narušena je autonomija biološkog organizma (organska zatvorena cjelina). Fizički prostor koji je u eklektičkom postmodernizmu imao sve funkcije *mimezisa mimezisa* teksta, sada postaje relativni prostor promjenjivih *presjeka, regulacija i deregulacija* mogućnosti. Cyberprostor je *nomadski prostor* u smislu u kojem ne postoji konačna morfološka (ontološka) identifikacija identiteta (figure i tijela, ekrana i svijeta, softvera i duha). Identitet je *veličina* koja se regulira i u sistem vraća kao *pozitivna ili negativna povratna veza*, a ne kao *izvorni* (esencijalni) podatak kojim započinje fundamentalna pojavnost sistema.

LITERATURA: Ande1, Aro1, Bent1, Braid2, Burnh8, Coy1, Druck1, Gan1, Gibsw1, Hans1, Har1, Penle1, Pau1, Rush1, Grž19, Markov1, Mors1, Žiž24

Cyberpunk. Cyberpunk (*cyberpunk literary movement*) je eklektični pokret u okviru znanstveno fantastične (SF) književnosti 80-ih godina XX. stoljeća. Cyberpunkom se označava književnost koja tematizira ekstatički, biotehnološki i narkotički svijet kompjutorskih igrača i igara. Termin cyber je preuzet iz kompjutorske terminologije i označava regulacijske

ili interaktivne biološke i kompjutorske sisteme. Odnos ljudskog bića (tijela, organizma, psihe) i umreženog kompjutora je jedna od centralnih tema cyberpunk književnosti. Termin punk ukazuje na brutalnu kulturu mladih u epohi kompjutorskog nasilja (videospotovi, kompjutorske igre). Termin su upotrijebili književni kritičari da bi opisali roman Williama Gibsona *Neuromancer* (1984.), a primijenjen je i na djela pisaca Brucea Sterlinga, Johna Shirleyja, Pat Cadogen i Elizabeth Vonarburg. Termin *cyberspace* je prvi put upotrijebljen u Gibsonovom djelu, da bi kasnije bio primijenjen u tumačenju kompjutorskih interaktivnih sistema VR-a (Virtual Reality). *Cyberspace* je u Gibsonovom romanu opisan kao halucinatorni prostor prisutan u iskustvu milijuna kompjutorskih korisnika. Drugim riječima, *cyberspace* je prostor u kojem se potencijalno neograničen broj informacija iz kompjutora uvodi u ljudski sistem. *Cyberpunk* književnost je nastala pod utjecajem filma *Blade Runner*, književnih produkcija Williama S. Burroughsa, Thomasa Pynchona, Raymonda Chandlera, *film noira* i psihološke SF kontrakulturalne produkcije iz kasnih 60-ih: J. G. Ballarda, Philipa K. Dicka i Samuela Delanyja.

LITERATURA: Ande1, Gibsw1, Gibsw2

Č

Četiri elementa. Prema Empedoklu korijen svih stvari su četiri elementa (voda, vatra, zrak, zemlja). Stvari nastaju spajanjem i miješanjem tih elemenata na osnovi afiniteta. Broj 4 je u različitim tradicijama arhetip kojim se označavaju bitni aspekti pojavnosti svijeta. To je simbol materije, koji je, prikazan kao kvadrat, simbol racionalnog. Pojavljuje se u različitim arhetipskim modelima izražavanja i prikazivanja: četiri strane svijeta, četiri vjetra, četiri Mjesečeve mijene, četiri godišnja doba, četiri elementa, četiri temperamenta, četiri rijeke u raju, četiri slova u božjem imenu (YHVH). Kada se broj 4 pojavljuje u umjetničkom djelu kao brojčani zapis ili je vizualno prikazan kvadratom, ima status simbola. Kada se taj broj pojavljuje u umjetničkom djelu prikazom, na primjer, pejzaža (nebo kao zrak, sunce kao vatra, more, jezero ili rijeka kao voda i tlo kao zemlja), tada ima karakter metafore ili alegorije. U modernoj umjetnosti broj 4 prvenstveno je simbol, kao na primjer, u Maljevičevim kvadratima (*Bijelo na bijelom*, 1918. ili *Crni kvadrat* 1920.). U američkoj i ruskoj teozofskoj literaturi broj 4 se pojavljuje kao zamisao četvrte dimenzije. Ona je teozofska tvorevina američkog arhitekta Claudea Bragdona i ruskog mislioca P. D. Uspenskog, koja polazi od vremena kao četvrte dimenzije prostora (zahvaljujući metaforičnom razumijevanju teorije relativnosti) i razvija se u veliku alegorijsku viziju višedimenzionalnog svijeta. Četvrta dimenzija ukazuje na težnju kretanja prema beskonačnosti: iz ravnog, dvodimenzionalnog prostora slike u trodimenzionalni, fizički, euklidski prostor i iz trodimenzionalnog, fizičkog prostora u četverodimenzionalni, dinamični prostor. Ta shema se može razvijati do N-dimenzionalnih beskrajnih prostora ili viših duhovnih svjetova. Mističko učenje Uspenskog temelji se na duhovnoj evoluciji svijesti koja postaje sposobna obuhvatiti i spoznati višedimenzionalne prostore.

U umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata interes za četiri elementa pokazali su umjetnici postenformel umjetnosti, procesualne umjetnosti, land arta, body arta, siromašne i konceptualne umjetnosti: Yves Klein, Joseph Beuys, Terry Fox, Eric Orr, Pino Pascali, Jannis Kounellis, Marko Pogačnik, Marina Abramović, Zoran Belić W. Za njih četiri elementa predstavljaju primjeren model jer: (1) omogućuju neposredan rad s četiri konkretna fizička fenomena (voda, vatra, zrak i zemlja), a ne s njihovim likovnim, simboličkim ili alegorijskim prikazima kao u tradicionalnoj umjetnosti; (2) rad s četiri konkretna fizička elementa omogućuje im prelaženje estetske granice umjetnosti, ostvarujući situacije koje su isto toliko umjetničke koliko i ritualne, magijske, alkemijske, ekološke i egzistencijalne. Četiri elementa su osnova uspostavljanja hijerarhije značenja, od konkretnih empirijskih značenja do simboličko-alegorijskih značenja ezoterije. Marko Pogačnik je radio s konkretnim pojavama vatre, zraka, zemlje i vode tijekom 1969. Nakon 1970. razvio je kozmološke zamisli (koncepte, projekte) koji se oslanjaju na simboličke vrijednosti prikazivanja i iskustva osnovnih elemenata.

LITERATURA: Brej4, Brej6, Ker3, Oho8, Oho9, Šuv110

Čitanje. Vidi: Recepcija

Čovjek OHO. Vidi: OHO, grupa, Reizam, Transcendentalni konceptualizam, Usklađivanje senzibiliteta

D

Dada. Dada je naziv za internacionalni, aktivistički, anarhistički, nihilistički, ludistički i provokativni umjetnički pokret koji je u Europi, Sjedinjenim Američkim Državama i Japanu djelovao tijekom Prvog svjetskog rata i ranih 20-ih godina XX. stoljeća. Dada je otvoreni i heterogeni pokret koji nije uspostavljen kao izam ili stil nego kao mnoštvo različitih anarhističkih i umjetničkih taktika djelovanja i oblika ponašanja kojima su provocirane, subvertirane i destruirane vrijednosti, norme, oblici izražavanja i prikazivanja, oblici ponašanja, komunikacije, proizvodnje, razmjene i potrošnje u buržoaskom društvu i njegovoj umjerenoj ili visokomodernističkoj umjetnosti. Pojam dade odgovara pojmu antiumjetnosti i antiumjetničkog djelovanja i ponašanja. U dadi dolazi do negiranja i odbacivanja pojma umjetnosti i umjetničke autonomije u ime aktivizma i biheviorizma s izvorima od političkog pozicioniranja u Njemačkoj do apolitičkog dendizma u Francuskoj. Zato se pojam dade kao antiumjetnosti može prikazati dvostruko: (a) kao antiumjetničko djelovanje kojim se negira autonomija umjetnosti i umjetnost se transformira u anarhopolitičko subverzivno djelovanje u kulturi i društvu (njemačka i češka dada) i (b) kao antiumjetničko djelovanje koje pojam antiumjetnosti određuje kao metaumjetnički čin, gestu, oblik ponašanja ili taktiku koju može provoditi samo umjetnik u svjetovima umjetnosti i kulture - Marcelu Duchampu se pripisuju riječi da antiumjetnost može stvarati samo umjetnik (francuska dada).
Riječ dada označava razne stvari i ništa, od ironične potvrde "da da" do "dade kao dadilje i starije sestre" do "dječjeg konjića" ili "praznog spoja slova koja se ritmički ponavljaju"... Riječ dada je značenjski prazna i najčešće se u manifestima dade nalazi tumačenje da riječ dada ništa ne znači, da je ona "luda igra ništavila, u kojem su izmiješani svi najveći problemi". Zato se riječ dada može tumačiti samo na drugostupanjskom nivou kao naziv ili indeks za heterogene anarhističke umjetničke pojave. Otkriće, stvaranje i uvođenje riječi dada se pripisuje raznim autorima: Hugu Ballu, Tristanu Tzari, Richardu Huelsenbecku, itd.
Pokret dada je nastao u u Zürichu 1916. godine osnivanjem *Cabaret Voltaire* u ulici Spiegelgasse br. 1. U *Cabaret Voltaire* su surađivali umjetnici različitih disciplina, stvarajući otvoreno i neodređeno područje izražavanja, ponašanja, djelovanja, aktivnosti i provokacije: Hugo Ball, Emmy Higgins, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp. U *Cabaretu* su surađivali umjetnici koji su se u vrijeme Prvog svjetskog rata sklonili u neutralnu Švicarsku; dezerteri, anarhisti, pobunjenici, usamljenici, revolucionari. U *Cabaret Voltaire* je došlo do obrata od kabareta kao idealnog mjesta spoja visoke i popularne kulture na kraju XIX. i početkom XX. stoljeća, na primjer u ekspresionizmu, do koncepta novog interdisciplinarnog i izvanmedijskog načina djelovanja i ponašanja umjetnika anarhista, provokatora i akcionista. U dadi dolazi do obrata od kabaretske zabave u karnevalizaciju i politizaciju svakodnevnice umjetnika.
Dada se širi po Europi i svijetu tijekom kasnih 10-ih i ranih 20-ih godina, postajući internacionalni pokret i mreža različitih anarhističko-umjetničkih grupa, pojava ili individualnih praksi. Na primjer, u Berlinu dadu predvode Richard Huelsenbeck, Raoul Hausmann, u Hannoveru djeluje dada-čovjek Kurt Schwitters, u Kölnu Max Ernst i Johannes Baargeld. Osim njih u Njemačkoj su djelovali i John Heartfield i Hannah Höch, a u Nizozemskoj i Njemačkoj Theo van Doesburg, u Parizu Eric Satie, Tristan Tzara, Marcel Duchamp i Francis Picabia, u New Yorku Alfred Stieglitz, Marcel Duchamp, Man Ray, Elsa von Freytag-Loringhoven, u Pragu Karel Teige, u Budimpešti Lajos Kassák, u Zagrebu Dragan Aleksić, u Beogradu Dragan Aleksić i Zvezdan Vujadinović. Ruski kubofuturizam je po bio akcionističkom gestualizmu srodan dadi i dadaističkim eksperimentima. Branko Ve Poljanski je koncipirao zamisao antidade kao još radikalniju negaciju svakog dadaističkog čina i geste.
Prema Peteru Bürgeru, dada je paradigmatski primjer radikalnog avangardističkog djelovanja i ponašanja: (a) ukazivanje da umjetničko djelo nije pojedinačni komad (slika, skulptura, pjesma, kazališni komad) nego da je pravo i bitno "umjetničko djelo dade" ponašanje i djelovanje umjetnika - zato je dada bihevioralna umjetnost, (b) uspostavljanje scenskih i izvanscenskih ili parateatarskih oblika ponašanja od kabareta preko festivala do akcije umjetnika, što je kasnije nazvano pretečom ili primjerom *performance arta* (po RoseLee Goldberg), (c) prekoračivanje disciplinarnih i medijskih granica tradicionalnih umjetničkih disciplina, na primjer, prekoračivanje verbalne poezije vizualnim pjesničkim ili verbalnim pjesničkim eksperimentima, prekoračivanje slikarstva

i skulpture primjenom kolaža i montaže, odnosno stvaranjem *assemblagea* i *ready-madea*, (d) upotreba novih masovnih medija (film i radio), (e) upotreba tiskanog materijala (plakat, almanah, časopis) kao sredstva umjetničkog izražavanja i komuniciranja (knjiga kao umjetničko djelo, časopis kao umjetničko djelo - poznati dadaistički časopisi su *Dada*, *391*, *Merz*, *Dada Tank*), (f) ukazivanje da tipografska rješenja časopisa i knjiga nisu dekoracija časopisa nego konstitutivni znak i sadržaj časopisa jednakovrijedan tekstualnom materijalu, (g) upotreba manifesta kao sredstva umjetničkog izražavanja i novog medija umjetničkog komuniciranja, i (h) preobrazba svakodnevnice u umjetničko ponašanje i umjetničkog ponašanja u svakodnevni život. Također je bitno uočiti da u dadi dolazi do razaranja utilitarnog govora na primarne nekomunikativne iskaze (glasovi, proizvoljno kombinirane riječi, slogovi ili slova). Razaranje riječi prirodnog jezika se u ekspresionizmu tumačilo kao izraz unutrašnjih individualnih doživljaja, u futurizmu kao način prikazivanja suvremene tehničke ubrzanosti, brzine i pokreta, u ruskom kubofuturizmu kao traganje za *novim jezikom* ili *novim mogućnostima jezika* ili *transracionalnim jezikom*, u nadrealizmu je bilo posljedica automatskog čina (govora, pisanja, geste) koji izmiče kontroli svijesti i otkriva učinke nesvjesnog, a u dadi je bilo uvjetovano političkim zamislima negacije utilitarnog i time subvertiranjem kriterija značenja u kulturi i društvu.

Dadu karakterizira grupni rad koji nije kolektivistički u smislu laboratorijskog zajedničkog rada u konstruktivizmu nego kaotična, ludistička, revolucionarna i aktivistička suradnja različitih individualnosti. Za dadu je također karakteristično da se u nekim kulturama (gradovima, državama) jedan autor čovjek-dada, usamljenik koji pokreće dadaistički časopis ili provodi dadaističke aktivnosti povezuje i komunicira s drugim dadaistima ili dadaističkim grupama. Tako Kurt Schwitters, Karel Teige ili Dragan Aleksić grade složenu dadaističku aktivnost i njihov individualni rad ima odlike djelovanja grupe ili pokreta. U političkom smislu dada se može tretirati kao ljevičarska praksa, jer je usmjerena kritici i subverziji postojećeg društvenog stanja, premda su je komunističke partije često kritizirale kao dekadentnu, građanski neopredijeljenu i anarhističku. Odrediti dadu kao anarhističku je moguće zato što dada kritizira, negira i subvertira društvene norme, zalažući se za pravo na drugost, individualnost i decentriranost u odnosu na opće društvene norme ili kolektivne (etničke, nacionalne, klasne) norme. Zato se avangardnost i umjetnička anarhičnost dade može odrediti dvostruko: (1) kao inovatorstvo kojim se u poetičkom i političkom smislu prekoračuju granice disciplina i podjele rada u kulturi i umjetnosti, i (2) kao provokacija, negacija i kritika uspostavljenih, normiranih i kanoniziranih vrijednosti građanskog društva i njegovog modernizma od kič svakodnevnice preko umjerenog modernizma (građanski realizam, intimizam, esteticizam), do velikih modernističkih estetskih inovacija (ekspresionizam, fovizam, kubizam, apstraktna umjetnost).

Dada je utjecala na različite umjetničke pokrete, tako da je neposredno bila povezana s konstruktivizmom, mađarskim aktivizmom i Micićevim zenitizmom, a pariška dada se kasnih 20-ih godina pretopila u nadrealizam. Nakon drugog svjetskog rata dada je utjecala na nastanak američke neodade, internacionalnog fluksusa, francuskog novog realizma, minimalne i konceptualne umjetnosti. U postmodernoj kulturi dada se tumači kao jedan od temeljnih stilova (modela izražavanja, oblika ponašanja ili antiestetskog oblikovanja) XX. stoljeća.

LITERATURA: Béh1, Bir1, Cab1, Dad1, Duv1, Duv2, Fost1, Fost2, Fost3, Fost4, Free1, Gamm1, Gav3, Gold2, Höc1, Huels1, Jon3, Jov1, Kue1, Kue2, Mou1, Nauma1, Or8, Richter1, Rub2, Sano1, Saw1, Schwarza1, Willet1, Willet2, Woo1, Woo2

Datiranje umjetničkog djela. Datiranje umjetničkog djela standardno je označivanje slike, skulpture ili grafike datumom izrade. Osim datumom izrade, uobičajeno je označivanje umjetničkog djela i potpisom umjetnika. Potpis i datum su kodovi za identifikaciju autorstva i vremena nastanka djela. U avangardi, neoavangardi, postavangardi i postmodernizmu došlo je do parodiranja, destrukcije i dekonstrukcije konstitutivnih aspekata umjetničkog djela; u tom smislu su se problematizirali potpis i datiranje.

Marcel Duchamp je ready-made *Fontana* (1917.) potpisao imenom direktora tvornice koja je proizvela pisoar koji je on upotrijebio kao ready-made, a rad je datirao godinom izlaganja. Pretpostavlja se da je ruski avangardni umjetnik Kazimir Maljevič postsuprematističke figurativne slike iz kasnih 20-ih i 30-ih godina datirao kao predsuprematističke.

Japanski konceptualni umjetnik On Kawara svoj je rad iz 1966. odredio postupcima datiranja. Na površini slike krupnim je brojevima i slovima ispisao datum nastanka slike, tako da ona prikazuje zapis datuma svojeg nastanka. Prijateljima, galeristima i kustosima je slao telegrame i razglednice s datumom i vremenom kad se probudio ili porukom "Još sam živ."

Beogradski postmoderni umjetnik Goran Đorđević realizirao je djela u kojima je antidatirao kopije slika iz povijesti moderne umjetnosti, stvarajući faktografsku i povijesnu konfuziju koja parodira zbrke u datiranju u povijesti umjetnosti i tržišnom sistemu

umjetnosti. Umjetnikova je namjera da tržišnu i historiografsku pometnju u svijetu suvremene umjetnosti dovede do alegorijskog postmodernističkog kaosa.

LITERATURA: Ander1, Con1, Con2, Con3, Duv1, Duv2, Đorđše7, Grž21, Grž22, Mij2, Sano1

Definicije umjetnosti. Definicije umjetnosti su određenja pojma umjetnosti zasnovana na opisu, objašnjenju i interpretaciji umjetnosti kao stvaralačkog i društvenog fenomena. Zadatak estetike, filozofije i teorije umjetnosti je opća definicija umjetnosti, odnosno definicije pojedinih specifičnih umjetnosti i njihovih disciplina.

Razlikuju se tri pristupa definiranju umjetnosti: (1) suglasno tradiciji i tradicijom utvrđenih zamisli općeg pojma umjetnosti i umjetničkih disciplina; (2) na temelju materijalnih, medijskih i morfoloških aspekata umjetničkog djela; (3) na temelju konceptualnog, stilskog, vrijednosnog i značenjskog prepoznavanja konteksta pojavnosti umjetničkog djela i rada umjetnika.

Definiranje umjetnosti suglasno tradiciji ili materijalnim, medijskim i morfološkim aspektima umjetničkog djela zasnovano je na ideji zatvorenog koncepta. Zatvoreni koncept je opća zamisao umjetnosti ili pojedinih disciplina koju određuje konačan i dovoljan broj aspekata na temelju kojih se može reći što jest a što nije umjetnost, slikarstvo, skulptura, poezija. Prema tipičnoj definiciji slikarstva, utemeljenoj na zatvorenom konceptu u smislu tradicije, slikarstvo je umjetnost iluzionističkog mimetičkog prikazivanja svijeta ili zamisli svijeta. Prema toj definiciji, apstraktno slikarstvo ne može se prihvatiti kao slikarstvo i umjetnost. Naprotiv, modernistička definicija slikarstva utemeljena na medijskoj autonomiji i morfološkoj specifičnosti, određuje slikarstvo kao umjetnost postizanja čistog likovnog estetskog učinka, što znači da je slika dvodimenzionalna ravna površina na kojoj se komponiraju slobodni, apstraktni gestualni tragovi boja ili geometrijski oblici. U modernističkom smislu tradicija zapadnog mimetičkog i iluzionističkog slikarstva je tek pretpovijest umjetnosti slikarstva.

Za teoriju avangardne, neoavangardne i postavangardne umjetnosti bitan je otvoreni koncept kao osnova redefiniranja pojma umjetnosti. Otvoreni koncept zasniva se na stavu da su koncepti umjetnosti povijesno, kontekstualno i konceptualno promjenjivi, višeznačni i raznovrsni. Američki analitički estetičar Morris Weitz je 50-ih godina kritički definirao opći pojam umjetnosti, pokazujući da su opće definicije umjetnosti utemeljene na zatvorenim konceptima besmislene i da su jedino moguće parcijalne definicije specifičnih disciplina, u specifičnom vremenu i kontekstu. Weitz definira umjetnost analogno jezičkim igrama Ludwiga Wittgensteina, što znači da se pravila i aspekti jedne umjetničke discipline mogu mijenjati, pri čemu svaka promjena umjetničkog koncepta zahtijeva njegovo redefiniranje. Drugim riječima, ne treba umjetnost prilagođavati definicijama nego definicije umjetnosti treba revidirati u skladu s razvojem i transformacijama umjetnosti, a jedan od temeljnih primjera u Weitzovoj je teoriji ready-made Marcela Duchampa.

Neoavangardnoj i postavangardnoj umjetnosti (od neodade i fluksusa, preko konceptualne umjetnosti do postmoderne) nije svojstveno samo djelovanje u svijetu umjetnosti ili proizvodnja umjetničkih djela nego i istraživanje, analiza i rasprava prirode umjetnosti. Za neodadaiste i fluksus umjetnike, na primjer Georgea Maciunasa, Henryja Flynta ili Vladana Radovanovića nije bitno samo izvesti gestu, izložiti ideju i prekoračiti granice medija nego i definirati prirodu svojeg rada i strukturu "nove umjetnosti" u kojoj djeluju. Maciunas je crtao i ispisivao tablice i grafikone koji prikazuju povijest avangardi od dade do neodade i fluksusa. Za konceptualnu umjetnost analiza i rasprava o definicijama umjetnosti su središte umjetničkog rada. Joseph Kosuth je pokazao da između definicije umjetnosti i umjetničkog djela postoji izravan odnos, tj. da su umjetnička djela izrazi ili formalne posljedice definicije umjetnosti. Konceptualnoj umjetnosti svojstvena su dva relativistička pristupa definiranju umjetnosti: (1) umjetnost se definira kao otvorena, nestabilna i promjenjiva ideja zasnovana na formalnim jezičkim igrama; (2) umjetnost se definira kao otvoren, nestabilni i promjenjivi kontekst uvjetovan poviješću i aktualnošću svijeta umjetnosti, kulture i društva. U teoriji postmodernizma je kritikom logocentričnog općeg pojma umjetnosti došlo do njegovog odbacivanja. Pojam umjetnosti moguć je samo kao fragmentarni i prolazni model izražavanja i prikazivanja. U tekstovima Victora Burgina odbacuje se zahtjev za definiranjem umjetnosti kao posebne discipline i ukazuje se na činjenicu da je u postmodernoj kulturi moguće definirati samo specifične oblike prikazivanja pojavnosti, značenja i vrijednosti kulture. Postmodernističke reprezentacije i oblici izražavanja uvjetovani su zakonitostima označiteljskih moći kulture koje vladaju i reprezentacijama popularne kulture, masovnih medija, rocka, mode, pornografije, arhitekture, dizajna, ekonomija, političkog marketinga, itd.

LITERATURA: Bart16, Dan1, Dan2, Dan5, Dav1, Dick1, Duv2, Heid1, Kenn1, Marg3, Rosen2, Shus2, Stat1, Šuv63, Weit1, Wollh1

Dekolaž. Dekolaž je jedna od metoda novog realizma koja se temelji na plakatima strgnutim sa zidova i ograda. Govorilo se o "umjetnosti poderanih plakata". Ta umjetnost je začeta 40-ih godina radom Raymonda Hainsa i Jacquesa de la Villegléa. Nazivali su ih afišistima (fr. affiches lacérés = poderani plakati), a težili su postizanju apstraktnih dojmova deranjem plakata. Mimmo Rotella je ranih 60-ih taj postupak primijenio u kvazipopartističkoj maniri, usredotočivši se na reklamu. Površine reklama su poderane, pohabane i stare. Zato dekolaži, za razliku od pop arta, imaju kritički karakter izbora i intervencije pomoću materijala popularne kulture (plakati, reklame, dijelovi političkih tekstova). Dekolaž je citat stvarnosti koji neutralni modernistički ili apologetski popartistički izraz preobražava u aktivan odnos prema realnom svijetu.
Muzika dekolaža je zvuk koji nastaje prilikom destrukcije predmeta. Nju je ranih 60-ih definirao njemački fluksus umjetnik Wolf Vostell da bi označio destruktivne akcije umjetnika u kojima nastaju raznovrsni zvukovi. Prema Vostellu, muzika dekolaža je nastajala prilikom njegovih akcija u kojima je trgao kolaže, razbijao televizor, demolirao kuću, rušio zid ili razbijao žarulju. Njegov je rad politički usmjeren negiranju granica umjetnosti i života: "Život je umjetničko djelo, umjetničko djelo je život!" (1961.).
LITERATURA: Bih5, Fergl, Lippl, Luc5, Olivl5, Rest2, Rest3

Dekonstrukcija. Dekonstrukcija je poststrukturalistički filozofski i teorijski pristup raspravi, akribičnoj kritici, analizi, prikazivanju i simulaciji uvjeta, granica, paradoksa i prirode filozofskog diskursa. Dekonstrukciju je kasnih 60-ih godina utemeljio francuski filozof Jacques Derrida. Tijekom 70-ih ona je prihvaćena na američkim sveučilištima i razvijala se kao kritička teorija književnosti. Značajan je pionirski rad *Jejlske škole*, čiji su predstavnici Paul De Man, Harold Bloom i Geoffrey Hartman. Krajem 70-ih i tijekom 80-ih godina ideja dekonstrukcije je primijenjena na teoriju i praksu arhitekture, filma, likovnih umjetnosti i kazališta, na teoriju kulture, potrošačkog društva, feminizma i ideologije. Pod utjecajem dekonstrukcije u likovnim umjetnostima razvijali su se postmodernistički pokreti: transavangarda, novi barok, neo geo, britanska nova skulptura, dekonstruktivistička arhitektura i neokonceptualizam. Teorija dekonstrukcije polazi od kritike zapadne metafizike koja se temelji na semantičkoj povezanosti jezika i svijeta. Ona pokazuje da značenja diskursa filozofije, znanosti, ideologije, psihoanalize i književnosti nisu prirodna značenja nego proizvodi specifičnih povijesnih diskursa kulture. Istina se ne otkriva u metafizičkim odnosima svijeta i jezika nego u mogućnostima prikazivanja jezika jezikom. Dekonstrukcija je kritika jakog cjelovitog diskursa koji teži jednoj istini i utvrđenom metajezičkom i teorijskom poretku. U diskursu dekonstrukcije ne čuje se samo jedan glas (boga, gospodara, stvoritelja, muškarca, oca) nego više raznorodnih, međusobno različitih i odloženih *(différAnce)* glasova koji problematiziraju, relativiziraju, oponašaju i odlažu jaki logocentrični subjekt zapadne metafizike. Dekonstrukcijom se naziva filozofija "slabih", "pluralnih" i "decentriranih" diskursa. Za Derridau je ishodišni oblik pisma *(écriture)* i teksta književnost, pa stoga i filozofski diskurs razvija retoričkim oblicima književnog pisma. Smatra da umjetnost nastupa poslije filozofije i da se kroz umjetnost razotkriva priroda filozofije. U retorici, višeznačnom bogatstvu pisma, manirističkom citiranju povijesnih stilova i eklektičnom povezivanju žanrova, fragmenata i osobnih izraza, kao i općih mjesta kulture, pokazuje se da je umjetnost zrcalo koje odražava i prikazuje kaos zapadne metafizike.
Uvijek se polazi od zatečenog. 'Ja' ili 'mi' je već zatečeno u svijetu/jeziku ili pismu koji je postojao prije tog 'ja' ili 'mi'. U toj zatečenosti se izvodi fatalno i obećavajuće *uvijek* kojeg nema izvan pojedinačnog čina intervencije odlaganja (pojam *différAnce* možemo prevesti i terminom/konceptom *razluka*) na zatečenim prisutnim fragmentima aktualnosti. Biti subjekt znači biti zatečen među tragovima čiji rubovi nisu oštri, čije površine nisu sasvim transparente, a čija je prisutnost zabrinjavajuće nesigurna.
Dekonstrukcija je bila moda ili skup moda od teorijskog posthistoricizma kasnih 70-ih do političkog globalizma 90-ih, kada je postala filozofska, teorijska, umjetnička, arhitektonska, dizajnerska ili bihevioralna moda, a to znači nesigurna, otvorena interpolacijama i sklona premještanjima *atmosfera* interventnog izvođenja u različitim hibridnim kontekstima društva. Postoje različita dekonstruktivistička tumačenja dekonstrukcije. Derrida je tim terminom baratao u različitim situacijama ili istovremeno na različite načine, narušavajući definiciju mogućnostima interpretacija: "Jedna od glavnih uloga onoga što se u mojim tekstovima zove 'dekonstrukcija' upravo je ograničavanje ontologije, a prije svega ovog indikativa prezenta trećeg lica *S je P*" ("Pismo japanskom prijatelju"). Izbjegavanje preciznog definiranja dekonstrukcije je izvedeno iz dva razloga: (1) dekonstrukcija se može interpretirati kao oblik prevođenja (premještanja, decentriranja, zamjene) jezika i tekstualnih prikaza pojmova zapadne metafizičke ontologije čime se ona i (pojmovno) mijenja ili odlaže ili razlaže kroz prezentaciju i ponudu različitih

tekstualnih zastupanja mišljenja i pisanja, i (2) dekonstrukcija nije eksplicitno eksplanatorni model filozofskog diskursa nego je i ubrzani produktivni (kvaziepistemološki) model praksi koje konstituiraju svjetove filozofije, teorije književnosti i povijesti umjetnosti, ona dijelom preuzima funkcije produktivnog društvenog rada čiji učinci nisu samo eksplanatorno-epistemološki nego su i estetski, književni, bihevioralni, tj. kulturalno interventni. O dekonstrukciji se govori kao o praksi/praksama intervencije unutar zapadne filozofske retorike i kao o produktivnim ponudama novih ili drugačijih retorika. Derrida je interventnost dekonstrukcije eksplicitno postavio: "Dekonstrukcija, insistirao sam na tome, nije *neutralna*. Ona *intervenira*" (1971.). Odlika dekonstrukcije je uspostavljanje odnosa retoričkih i estetskih učinaka izvođenja pisma i teksta unutar složenih konteksta zastupanja i zastupajućeg odlaganja tragova drugih pisma/tekstova. Derrida je pisao da je dekonstruiranje istovremeno strukturalistički i antistrukturalistički čin (ponašanje, izvođenje, praksa, djelatnost, intervencija). Ona pokazuje hibridnost i ambivalentnost svakog kulturalnog poretka u njegovim arbitrarnostima i motivacijama arbitrarnosti. Kad se poredak raščlanjuje, dekomponira, transfiguralno pomiče, raslojava, decentrira, marginalizira, hegemonizira, centrira, homogenizira, odnosno razlaže, razlikuje i odlaže – tada poredak pokazuje *zakone* (pretpostavke, hipoteze, pravilnosti) i atmosferu poretka kao složene arheologije nanosa i naslaga kulturalnog sinkronijskog i dijakronijskog smisla. U tom smislu je dekonstrukcija filozofija nanosa ili naslaga smisla. Takvi tekstovi nemaju samo funkciju da dovedu do nove spoznaje o poretku i njegovoj razgradnji ili rekonstrukciji na tragovima razgradnje nego da i performativno i obavezno interventno, demonstriraju način dezintegracije i integracije pisma zapadne metafizike, čime ulaze u problem osnovnog oblika pisanja, koje prethodi filozofskom pisanju: pisanja u književnosti ili pisanja kao umjetnosti. Dekonstrukcija zadobiva karakteristike postfilozofske aktivnosti premda se ne odriče filozofije kao otvorenog polja određenih prava. Derrida decidirano govori o pravu na filozofiju *(O pravu na filozofiju)*, premda raskida naizgled *prirodno* prožimanje filozofije i znanosti, problematizirajući nepodrazumijevajuću *prirodnost* episteme oslobađanjem tekstualnog potencijala književnog i svakog drugog umjetničkog pisanja.

LITERATURA: Brun1, Brun2, Brun3, Carro1, Cix3, Cix6, Culler2, Derr1, Derr2, Derr3, Derr4, Derr5, Derr6, Derr7, Derr8, Derr9, Derr10, Derr11, Derr12, Derr13, Derr14, Derr15, Desc1, Erj1, Ferry1, Ferry3, Fik1, Hartm2, Lotr1, Lotr2, Melv1, Melv2, Milić1, Murr2, Nor2, Pap1, Šuv60, Šuv108, Šuv109, Ulm6, Ves4

Dekonstrukcija i umjetnost. Karakterističan je prijelaz s verbalnog pisma (*écriture*) filozofije i književnosti na sisteme pisanja u umjetnostima (*građevina, glazba, slika, film ili performans kao pismo*). U pretpostavkama dekonstrukcije, na primjer, uočavaju se analogije tekstualnog i slikovnog. Pretpostavljajući sliku (fotografiju, sliku slikarstva, filmski kadar) kao polje suočavanja tekstova različitog karaktera dekonstruktivistička rasprava: (1) locira mrežu različitih *produkcija koje govore* (tj. diskursa) i koje se pojavljuju u jednom slikovnom zapisu, i (2) prekida normalizirane označiteljske (jezičke) ekonomije, pokazujući kako se značenja konstituiraju i transformiraju stvarajući razlike/razluke (strukturalne i temporalne odnose). U dekonstrukciji se problematizira iluzija o samorazumljivoj, metafizičkoj ili nominalističkoj uvjetovanosti hibridnih veza označitelja i označenog slike i slikarstva kao prakse. U teoriji umjetnosti dekonstruktivističko traženje razlika tekstualnih (ili njima analognih vizualnih, prostornih, vremenskih) aspekata i odlika slike postaje diskurzivna proizvodnja značenja, odnosno, proizvodnja 'razlika' i 'razluka' koje su posljedice suočavanja složenih i arbitrarnih, kulturom određenih diskursa zapadnog slikarstva (metafizike slike kao konstituanta slikarstva). Proizvodnja značenja, utemeljena u teoriji dekonstrukcije ili njenim specifičnim primjenama (u teoriji književnosti, teoriji slikarstva, teoriji arhitekture, muzikologiji, teatrologiji ili teoriji filma), može se prenijeti u područja umjetničke produkcije kao materijalne označiteljske prakse i postati poetički produktivni model za tekstove (doslovno rečeno: tkanja /*lat. textus*/) slikarstva, arhitekture, glazbe, teatra, filma, itd. Slikari na rubovima moderne ili poslije moderne ne izvode sliku kao koherentni sistem samih osjetilnih vizualnih prikaza nego je konstruiraju kao heterogena i hibridna polja različitih/odloženih slikovnih modusa mnogostrukih referentnih konteksta i povijesti, realizirajući eklektični model zasnovan na postupcima montaže i kolaža. U tom smislu teorija dekonstrukcije dobiva značajni produktivni poetički potencijal kojim se modernistička osjetilna (optička, vizualna) centriranost djela izmješta u polje nestabilnih, decentriranih mogućnosti suočavanja vizualnih, verbalnih, prostornih, tjelesnih tekstova.
U umjetnosti na granicama moderne i poslije moderne filozofija dekonstrukcije se primijenjuje kao teorijska i praktična procedura intervencije među tragovima kulture: "Trag je brisanje sebe, vlastite prisutnosti, on je konstituiran prijetnjom ili tjeskobom zbog svojeg neizbježnog nestajanja, zbog nestajanja svojeg nestajanja. Neizbrisiv trag nije trag, to je puna prisutnost, nepomična i nepokvarljiva supstancija, sin

Boga, znak parusije, a ne seme, to je smrtna klica" (Derrida, *Freud i scena pisanja*). Kao teorijska metoda izvedena u svjetovima umjetnosti ona je razlaganje, relativizacija, rekonstrukcija i intertekstualno paradoksalno suočavanje jakih, ali decentriranih, teorijskih dogmatskih modela modernizma, avangardi i neoavangardi. Ona je i brisanje filozofije. Kao što filozofija dekonstrukcije mimikrijski preuzima govor zapadne metafizike, na primjer, Heideggerove hermeneutike, Freudove psihoanalize i Wittgensteinove filozofije jezika, tako teorije umjetnosti utemeljene na shemama dekonstrukcije preuzimaju povijesno suprotstavljene diskurse romantizma, modernizma, avangarde, neoavangarde, nove objektivnosti i masovne kulture, suočavajući ih u njihovim dometima i porazima, konzistentnostima i paradoksima, istinama i fikcijama, centriranim odbojnim moćima i decentriranim zavodljivim nemoćima. Dekonstrukcija je i filozofsko – narcističko uživanje – da filozofija može preko teorije preuzeti mogućnosti umjetnosti: pisanja. Kao praktični proces izvođenja djela u umjetnosti dekonstrukcija ima poetički i interventni karakter. Ona je višeznačna i hibridna kontekstualna teorija pomoću koje se realizira smisleni okvir umjetničkog rada i koja pruža implicitne ili eksplicitne sheme i modele za realizaciju umjetničkog djela. Dok je modernistička umjetnost autokritičkom analizom medija (slikarstvo, skulptura) težila logocentričnim čistim i/ili autonomnim oblicima umjetničkog izražavanja kao tragovima egzistencijalnog upisa, a konceptualna umjetnost kritičkom analizom jezika i prirode umjetnosti težila idealnim konzistentnim autokritičkim i autorefleksivnim diskursima o umjetnosti i svijetu umjetnosti, dekonstrukcija u umjetnosti se ukazuje kao hibridni postupak suočavanja raznorodnih (razlikujućih i odloženih) stilskih, žanrovskih, ikonografskih i kompozicijskih aspekata u jednom djelu koje nije više cijelo (*pas tout*). Dekonstrukcija ne teži razrješenju i izdvajanju idealne reprezentacije (modela slike, skulpture, fotografije, zgrade, grada, performansa, filma, muzike, teksta) nego ukazuje na to da različite prakse umjetničkog izražavanja stječu značenja odnosima s drugim povijesnim ili aktualnim modelima. U formalnom smislu, umjetnička djela nastala implicitnim ili eksplicitnim pozivanjima na dekonstrukciju su brikolaži, parafraze, citati, kolaži ili montaže realizirani suočavanjem raznorodnih medijskih, značenjskih i vrijednosnih proizvoda umjetnosti i kulture na način tekstualne hibridnosti u materijalnoj praksi pisanja. Derridain interes za umjetnost, na primjer slikarstvo (Antonin Artaud, Valerio Adami) nije simetrični interes umjetnika u modi za dekonstrukciju. Primjeri dekonstrukcije-kao-mode u slikarstvu i vizualnim umjetnostima su neka djela Marca Devadea, Louisa Canea, Francesca Clementea, Davida Sallea, Barbare Kruger, Roberta Longa, Matta Mullicana, Richarda Princea, Cindy Sherman, Josepha Kosutha, kao i Neše Paripovića, Raše Todosijevića, Mladena Stilinovića, Vlade Marteka, Željka Kipkea, Bojana Gorenca, Zorana Belića W. Francesco Clemente prostor slike oblikuje suočavanjem ekspresionističke geste, renesansne perspektive i ikonografije hinduističkog slikarstva XVIII. stoljeća ili zenbudističkog slikarstva. Modelima grafičkog dizajna reklama i marketinga Barbara Kruger ironijski i parodijski dekonstruira tipične mitove potrošačkog društva koje određuje različite subjektivnosti muškarca i žene. Neša Paripović izlaže monumentalne nadrealističke i ekspresionističke zidne slike posredstvom fotografije. Time što sliku posreduje fotografijom, govori o velikim temama zapadne umjetnosti, preuzimajući njezine "vizualne jezike" i negirajući samu prirodu slikarstva. Detaljan primjer dekonstrukcije kao instrumenta umjetničkog istraživanja su Kosuthove instalacije. Njegove instalacije su *vizualne i tekstualne scene* na kojima se suočuju *brisani tragovi* filozofije, slikarstva i skulpture, analogno Derridainom konceptu *scene jezika* kao scene analogne Freudovoj *sceni nesvjesnog*. Nekonzistentno, proturječno i fragmentirano suočavanje izraza velikih sistema zapadne metafizike, kao što su filozofija i umjetnost, rezultira dekonstrukcijom idealizirane cjelovitosti kulture i umjetnosti kao legitimnog i sigurnog horizonta smisla. Na primjer, Welchman ukazuje da su: (a) Kosuthovi radovi pisani na raznim jezicima i da naglašavaju zamisao i proces *prevođenja*, i (b) da su zasnovani u odnosu prema Derridainoj koncepciji prevođenja kao interventnog čitanja, tj. kao pisanja. Derrida prevođenje predočava kao proces interpretativne re-artikulacije, prije nego kao lingvističku tehniku posredovanja ili dešifriranja sadržaja. Prevođenje je ponuda partikularnih razlika, nepotpunih ugovora i koncenzusa pri re-artikuliranju unutar potencijalno beskrajnog konteksta značenjskih mogućnosti i njihovih hibridizacija i odlaganja. Kosuth je istraživao mogućnosti *prevođenja* time što je ispitivao tri bitne mogućnosti izvođenja prijevoda: (1) prevođenje verbalnog u vizualno ili vizualnog u verbalno (*Jedan i tri stolca*, 1966.), (2) modificiranje verbalnog ili vizualnog značenja promjenom konteksta prezentacije teksta (*Tekst/Kontekst*, 1979.), i (3) konstruiranje prostorne scene za izvođenje hibridnih vizualnih i verbalnih necjelovitosti koje se ponašaju kao analogije radu *nesvjesnog* ili radu *nesvjesne scene* (*Zero & Not*, 1985.).

Na primjer, Kosuthove instalacije nazvane *Zer o& Not*

su zasnovane na reartikulaciji arhitektonskog interijera u tekstualni ambijent. Povećani Freudovi psihoanalitički tekstovi (najčešće tekst o nesvjesnom), koji je precrtan, tiskan je u formi tapeta kojima su prekriveni zidovi izložbenog prostora. U instalaciji *Zero & Not* ponavljaju se dva bitna modusa Freudovih psihoanalitičkih izvođenja: (1) ponavljanje (tapeta s otisnutim odlomkom Freudove *Psihopatologije svakodnevnog života* se ponavlja u prekrivanju zidova sobe) i (2) potiskivanje, skrivanje ili autocenzuriranje metaforizira precrtavanjem otisnutog teksta. Ponavljanje i precrtavanje ukazuju na zamisao *druge scene* upravo onako kako je Derrida opisuje u raspravi *Freud i scena pisanja* (1967.): "Tako Freud izvodi za nas scenu pisanja. Slično svima onima koji pišu. I slično svima onima koji znaju kako da pišu, on uspostavlja scenu duplicirajući, ponavljajući i obmanjujući sebe na sceni. Freud je taj kojem ćemo mi dozvoliti da nam kaže što se na sceni igra za nas. I od koga ćemo posuditi skriveni epigraf koji tiho upravlja našim čitanjem." Kosuth u instalaciju uvodi ambivalentnosti koje su analogne ambivalentnostima Freudovog teksta ili Derridainog čitanja Freudovog teksta u referiranju na nestabilna predočavanja nesvjesnog. Tekst je izložen čitanju i tekst je precrtan, pa je bliži ponudi za gledanje nego za čitanje. Tekst je trag. Trag je brisan. Tekst je na zidu a ne u knjizi, pa je prostor s tekstom istovremeno i knjiga u prostoru, ali i scenografija za izvođenje mogućnosti ili obećanja nesvjesnog. Kako je u pitanju prostor, gledalac/čitalac je na sceni koja je scena čitanja koje se ne može izvršiti, pa upućuje na jednu *drugu scenu* iz Freudove knjige o nesvjesnom. Kosuth u psihoanalizu ne ulazi kao pacijent ili analitičar-liječnik, on od psihoanalize ne konstruira simulakrum-događaje analize nego personalizirane moduse psihoanalitičkog rada apstrahira do bezlične, označiteljski uvjetovane uokvirenosti djelovanja tekstova kulture: "Subjekt pisanja ne postoji, ako pod tim podrazumijevamo neku suverenu usamljenost pisca. Subjekt pisanja je *sistem* odnosa među slojevima: čarobne bilježnice, psihičkog, društva, svijeta. Unutar ove scene nemoguće je pronaći punktualnu jednostavnost klasičnog subjekta". Kosuth prelazi, za nas gledaoce/čitaoce, putove od psihoanalize do dekonstrukcije, tj. od Freudovog analitičkog do Derridainog dekonstruktivnog rada na mnogostrukoj neuhvatljivosti svakog pojedinačnog konteksta. Kosuth uvodi i rekonstituira psihoanalitičke odnose i učinke kao kulturalne, odnosno, izvodi ih kao pokazne mehanizme transfiguracija značenja u kulturi kao *pokretnom prazniku tekstova.*

LITERATURA: Brun1, Brun2, Brun3, Carro1, Cix3, Cix6, Culler2, Derr1, Derr2, Derr3, Derr4, Derr5, Derr6, Derr7, Derr8, Derr9, Derr10, Derr11, Derr12, Derr13, Derr14, Derr15, Desc1, Erj1, Ferry1, Ferry3, Fik1, Hartm2, Kosu13, Kosu14, Lotr1, Lotr2, Melv1, Melv2, Milić1, Murr2, Nor2, Pap1, Pap2, Šuv60, Šuv108, Šuv109, Ulm6, Ves4, Welchm2

Dematerijalizacija umjetničkog objekta. Dematerijalizacija umjetničkog objekta odnosi se na umjetničke radove fluksusa, neodade, procesualne, minimalne, postminimalne i konceptualne umjetnosti. Ti se radovi temelje na: (1) akciji i performansu, pri čemu umjetnički rad nije predmet, instalacija ili ambijent nego čin i događaj; (2) zamjeni vizualnog umjetničkog djela (predmeta, instalacije, ambijenta i performansa) konceptom umjetničkog djela formuliranim u obliku teksta, dijagrama ili fotografske dokumentacije; (3) izlaganju vizualnih umjetničkih radova (struktura) koji su određeni konceptualnim, logičkim i lingvističkim, a ne vizualnim aspektima; (4) izravnom ili neizravnom izlaganju nevizualnih fenomena (toplina, miris, radioaktivno zračenje, telepatska komunikacija, vrijeme); (5) radu umjetnika s *idejama,* diskurzivnim formulacijama, lingvistikom, semiotikom i teorijom umjetnosti. Termin dematerijalizacije umjetničkog objekta uvela je 1968. godine američka teoretičarka umjetnosti Lucy Lippard. Krajem 60-ih i početkom 70-ih godina razvile su se dvije interpretacije: (1) dematerijalizacija umjetničkog objekta označuje proces radikalne redukcije umjetničkog objekta, čiji je krajnji cilj idealistički koncept ideje umjetnosti, jezika umjetnosti, zamisli umjetničkog djela; (2) dematerijalizacija umjetničkog objekta je tehnički termin teorije umjetnosti kojim se označuju primjeri umjetničkog rada čiji rezultat nisu umjetnički predmeti u tradicionalnom smislu.

LITERATURA: Albe1, Albe2, Con1, Con2, Con3, Lipp4, Lipp5, Lipp7, Lipp10, Mey1, Morg1

Demistifikacija. Demistifikacija je postupak kojim umjetnik teorijskim i praktičnim sredstvima ukazuje na zablude, neistine, mitove, ideološka ograničenja i prešutne konvencije svijeta umjetnosti i kulture.
U konceptualnoj umjetnosti demistifikacija je teorijska autokritička i autorefleksivna analiza jezika, koncepata i logike umjetničkog rada i diskursa svijeta umjetnosti, nastala po uzoru na autokritiku i autoterapiju filozofskih diskursa koje je provodio analitički filozof Ludwig Wittgenstein. Konceptualnim, logičkim, lingvističkim i povijesnim analizama demistifikacija treba pokazati uzroke i oblike iskazivanja umjetničkih, ideoloških i teorijskih proturječja, paradoksa i zabluda u suvremenoj kulturi.
U postmodernizmu je postupak demistifikacije određen lacanovskim psihoanalitičkim određenjima simptoma. Umjetnik svoj rad postavlja kao simptom,

što znači da umjetničko djelo realizira u svijetu zabluda, neistina, mitova i ideoloških ograničenja, da bi ironijski i parodijski introspektivno likovnim sredstvima govorio o društvenim, političkim, kulturnim i umjetničkim mistifikacijama. Za razliku od konceptualnog, postmoderni umjetnik polazi od stava da nije moguće ukloniti paradokse i mistifikacije svijeta umjetnosti i kulture. Moguće ih je spoznati, karikirati i dekonstruirati, a to znači proći kroz njih pokazujući njihovu prirodu.

LITERATURA: Artla11, Con1, Con2, Con3, Damnj1, Damnj2, Harr9, Harr22, Harr44, Kosu14, Oliv1, Oliv2, Sus2, Sus3

Denotacija. Vidi: Retorika slike

Deregulacija. Deregulacija je efekt u složenim sistemima (informacijskim mrežama, društvenim organizacijama, oblicima komunikacije) u kojima sveprisutna tehnološka, ideološka i semiološka regulacija izaziva suprotni efekt od očekivanog (nepovezanost, neuvjetovanost, neusuglašenost, grešku, gubitak odnosa subjekt-objekt). Deregulacija je povratni efekt svih naddeterminiranih racionalnih poduhvata nametanja sveobuhvatnog poretka i moći. Deregulacija se ukazuje u masovnoj "strategiji ravnodušnosti" (potrošača koji postaju objekti vlastite želje za potrošnjom roba, vrijednosti, informacija, prikaza), prirastu proizvodnje koji ima svoju logiku neovisnu o društvenim potrebama, protoku novca koji se ne može kontrolirati i usmjeravati, u jednoličnosti života ili u ideološkoj naddeterminaciji svakog aspekta života. Deregulacija se psihološki metaforizira kao jednoličnost, ravnodušnost i dosada koja nastaje iz viška smisla, informacija i vidljivosti. Jean Baudrillard to stanje opisuje kao uranjanje mase u ekstatičku ravnodušnost, u pornografiju informacije, u "slijepu točku" koja neutralizira i poništava smisao egzistencije, pretvarajući subjekt u objekt. Subjekt je izgubio kontrolu nad stvarima, tamo gdje je računao na njihovu stalnost susreće neočekivane, inverzne i asimetrične efekte sebe kao objekta. Takva je slika ljudske kobi, fatalnosti objektivnog preokreta, objektnog povratnog djelovanja svijeta na subjekt koji postaje žrtva vlastite moći upravljanja svijetom.

LITERATURA: Ande1, Aro1, Baud1, Baud2, Baud3, Baud4, Baud5, Baud6, Baud7, Baud8, Baud9, Baud10, Baud11, Baud12, Baud13, Baud14, Baud15, Coy1, Druck1, Markov1, Penle1,

Desetljeća. Desetljeća ili dekade u povijesti umjetnosti XX. stoljeća opisuju se i interpretiraju kao približni okviri specifičnih makrokarakterizacija umjetničkih stilova, pokreta, tendencija, pojava, grupa i individualnih umjetničkih praksi. Najčešće se koriste sljedeće oznake: prvo desetljeće (1901.-1910.), drugo desetljeće (1911.-1920.), treće desetljeće ili 20-te godine (1921.-1930.), četvrto desetljeće ili 30-te godine (1931.-1940.), peto desetljeće ili 40-te godine (1941.-1950.), šesto desetljeće ili 50-te godine (1951.-1960.), sedmo desetljeće ili 60-te godine (1961.-1970.), osmo desetljeće ili 70-te godine (1971.-1980.), deveto desetljeće ili 80-te godine (1981.-1990.), deseto desetljeće ili 90-te godine (1991.-2000.).

U povijesti suvremene umjetnosti ideji desetljeća se metodološki pristupa trostruko: (1) specificiraju se, bez selekcije, prisutni, aktivni i utjecajni stilovi, pokreti, tendencije, pojave, grupe i individualne umjetničke prakse; s ciljem što iscrpnijeg lociranja i opisa svih pojava jednog razdoblja (dekade); (2) teži se specificiranju dominantnog stila, pokreta, tendencije, pojave, grupe ili individualne umjetničke prakse; ukazivanjem na duh vremena (njem. *Zeitgeist*); (3) ukazivanjem na smjene umjetničkih paradigmi kroz dijalektičke napetosti između dominantnih stilova, pokreta, tendencija, pojava, grupa i individualnih praksi tijekom desetljeća ili smjene desetljeća specificiraju se srodni stilovi, pokreti, tendencije, pojave, grupe ili individualne umjetničke prakse. Slijedi pregled desetljeća s dominantnim stilovima, pokretima, tendencijama, pojavama, grupama i individualnim praksama.

Prvo desetljeće karakteriziraju utjecaji i razrade stilova, pokreta, tendencija i grupa s kraja XIX. stoljeća: simbolizam, secesija, postimpresionizam ili neoimpresionizam, primitivizam. Za konstituiranje pojma moderne umjetnosti i modernog slikarstva posebnu važnost ima postimpresionistički rad Paula Cézannea, a u skulpturi Augustea Rodina. Početkom stoljeća nastaju i novi pokreti, kao što su ekspresionizam (1905.), fovizam (1905.), kubizam (1906.-1908.). Svaki od njih teži preobrazbi mimetičke (figurativne) tradicije u ekspresivnu (ekspresionizam i fovizam) i konstruktivnu (kubizam) praksu. Značajni su utjecaji izvaneuropskih "primitivnih" umjetnosti: japanske grafike, bliskoistočne umjetnosti i afričke skulpture. Prvo desetljeće karakterizira razdvajanje modernizma kao dominantne umjetničke (slikarske, kiparske, grafičke) prakse i avangarde kao programatske, ekscesne, eksperimentalne, intermedijalne i interdisciplinarne umjetničke prakse.

Drugo desetljeće označuje nastajanje i razvoj svih važnijih avangardnih pokreta: ekspresionizam, kubizam, futurizam (1910.), orfizam (1912.), rajonizam (1913.), kubofuturizam (1913.), suprematizam (1913.), konstruktivizam (1914.), neoplasticizam (1917.), dada (1917.), purizam (1918.), koncipiranje postupaka ready-madea i asamblaža oko 1913.

(Marcel Duchamp), kao i nastanak apstraktne umjetnosti između 1911. i 1913. godine (František Kupka, Vasilij Kandinski, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Kazimir Maljevič). To se desetljeće može opisati kao doba velikih umjetničkih avangardnih revolucija koje se podudaraju s povijesnim lomovima izazvanim Prvim svjetskim ratom, sovjetskom boljševičkom revolucijom i europskim revolucijama koje su uslijedile nakon Prvog svjetskog rata (njemačka i mađarska revolucija).

Treće desetljeće (20-te godine) obilježava: (1) utvrđivanje modernizma kao dominantne masovne i industrijske kulture Zapada; (2) internacionalizacija avangardi, od paradigmatskih avangardi (francuska, njemačka, talijanska, ruska ili sovjetska) do neparadigmatskih (američka, nizozemska, mađarska, češka, poljska, srpska, hrvatska, slovenska, rumunjska, bugarska); (3) akademiziranje avangardi osnivanjem avangardnih škola (*Bauhaus* u Njemačkoj 1919., *SVOMAS, VHUTEMAS* i *UNOVIS* u Sovjetskom Savezu osnovani poslije 1918.); (4) formiranje međunarodnog konstruktivističkog pokreta (1922.); (5) preobrazba dade u nadrealizam (1924.) i širenje nadrealizma u druge zemlje; (6) tendencije povratka redu (fr. *retour a l'ordre*) paralelne su avangardnim procesima tijekom prvog i drugog, a na vrhuncu su u trećem desetljeću; karakteristični su antimodernistički pristupi, na primjer, metafizičkog slikarstva (oko 1910.) i individualni obrati od apstraktnog slikarstva prema figurativnoj umjetnosti (Gino Severini, Carlo Carrà, Francis Picabia, Kazimir Maljevič, Aleksandar Rodčenko).

Četvrto desetljeće (30-te godine) karakterizira: (1) razvoj i dominacija internacionalne masovne modernističke kulture pod utjecajem američkog stila života (od avangardi prema umjerenom i masovnom modernizmu); (2) dovršenje avangardnih eksperimenata integracijom avangardnog futurizma u fašističku umjetnost u Italiji, političkom likvidacijom avangardi u nacističkoj Njemačkoj i boljševičkom SSSR-u, kao i estetskim i političkim neutraliziranjem avangardnih ideja u demokratskim zapadnoeuropskim zemljama; (3) širenje nadrealizma kao međunarodnog pokreta; (4) nastajanje socijalno realističkih (kritičkih) i socijalističko-realističkih (utopijskih, projektivnih) tendencija u američkoj, europskoj i sovjetskoj umjetnosti; (5) emigriranje avangardnih i modernističkih umjetnika iz Sovjetskog Saveza i Njemačke u demokratske zemlje Zapada, prije svega u Francusku, Veliku Britaniju i Sjedinjene Američke Države (osnivanje postkonstruktivističkih grupa *Circle et Carré* u Parizu 1930., *Abstraction-Création* u Parizu 1932., *Circle* u Londonu 1937.); (6) osnivanje avangardnih i modernističkih škola u Sjedinjenim Američkim Državama (*Black Mountain College* 1933., *New Bauhaus* 1937.) koje su omogućile prenošenje avangardnih rješenja u američki industrijski i masovno-medijski modernizam, kao i začetke neoavangardnih tendencija (*Black Mountain College* postaje centar novih likovnih, pjesničkih, kazališnih i glazbenih avangardi koje će se razviti poslije Drugog svjetskog rata).

Peto desetljeće (40-te godine) u znaku je Drugog svjetskog rata. Prekidaju se internacionalni tijekovi modernizma. Dolazi do velike seobe modernih i avangardnih umjetnika u Sjedinjene Američke Države. To je doba kada New York počinje od Pariza i drugih europskih metropola (Rim, Berlin, London) preuzimati ulogu umjetničkog središta. U SAD se nakon 1942. formira apstraktni ekspresionizam kao prvi američki stil. Apstraktni ekspresionizam eklektički nastaje pod utjecajem europskog apstraktnog slikarstva, nadrealističkog automatizma i meksičkog folklornog fantastičkog slikarstva. Razvojem apstraktnog ekspresionizma, koji u početku ima egzistencijalističke pretpostavke, oblikuju se ideje visokog modernizma i autonomije umjetnosti. Poslije Drugog svjetskog rata u Europi se obnavljaju apstraktni stilovi (geometrijska apstrakcija) i pojavljuju novi kao što su enformel i lirska apstrakcija (kasne 40-te godine). Neke ideje i učinci nove avangarde naslućuju se i u Europi i u Americi, ali još nisu definirane pojave, pokreti, tendencije ili stil. Na duhovnom planu to je vladavina egzistencijalističke filozofije i drama izoliranog pojedinca.

Šesto desetljeće (50-te godine) obilježava politički i ekonomski prosperitet i hladnoratovska podjela svijeta na istočni i zapadni blok. U istočnom se kao dominantna umjetnost i estetika utvrđuje socijalistički realizam, čime dolazi do radikalnog prekida s predratnim modernizmima i avangardama u Češkoj, Poljskoj, Mađarskoj, Jugoslaviji, Rumunjskoj, Bugarskoj. Na Zapadu se modernizam uspostavlja kao globalna i međunarodna masovna kultura, a visoki modernizam postaje estetički kontekst nove, ekskluzivne i autonomne modernističke umjetnosti. U grubom određenju, koje se često susreće u povijestima tog razdoblja, o 50-im godinama se govori kao o epohi egzistencijalizma u filozofsko-estetskom smislu i o epohi enformela (Europa) ili apstraktnog ekspresionizma (SAD) u umjetničkom smislu. Međutim, u preciznijim razradama 50-te se ukazuju kao znatno složenije jer se tada, osim dominantnih modernističkih tendencija (enformel, tašizam, lirska apstrakcija, apstraktni ekspresionizam), razvijaju i konstituiraju neoavangardne kritike i radikalizacije

modernizma u rasponu od kinetičke umjetnosti, letrizma, postnadrealizma i umjetnosti nakon enformela (Europa) do neodade, hepeninga i fluksusa (SAD). Zato se 50-te godine mogu prikazati i okarakterizirati dijalektičkom napetošću između visokog modernizma (dominantne umjetnosti i kulture) i neoavangarde (ekscesne i kritičke umjetnosti).

Sedmo desetljeće (60-te godine) je razdoblje vrhunca modernizma i početka njegovog kraja. U istočnom bloku socijalistički realizam se postupno zamjenjuje umjerenim modernizmom (estetiziranim i mekim figurativnim i apstraktnim slikarstvom i skulpturom). Dolazi do neoavangardnih ekscesa koji imaju političku i umjetničku težinu u SSSR-u (neokonstruktivistička i hepening grupa *Dviženije*), u Čehoslovačkoj (hepening, vizualna poezija), u Poljskoj (ekspresionizam, neodada), u Jugoslaviji (postnadrealizam, konkretna poezija, reizam, vizualna poezija, hepening, mixed media, nove tendencije). Na Zapadu se ideje visokog modernizma dovode do estetičkog kanona (teorija modernističkog slikarstva Clementa Greenberga), a apstraktni ekspresionizam se imanentnim slikarskim autokritikama preobražava u visokostilizirana redukcionistička djela (u slikarstvu postslikarska apstrakcija, u skulpturi nova britanska skulptura). Reakcije na estetiku i praksu visokog modernizma mnogobrojne su i složene. U Europi se ostvaruju pokretima novog realizma, hepeninga, fluksusa, akcionizma, novih tendencija, kinetičke umjetnosti, neokonstruktivizma, kompjutorske umjetnosti, narativne figuracije, vizualne i konkretne poezije, situacionističke teorije i prakse, siromašne umjetnosti, procesualne umjetnosti, land arta i konceptualne umjetnosti. U Sjedinjenim Američkim Državama nastaju: (1) unutarslikarske reakcije na visoki modernizam (neodadaističko slikarstvo Jaspera Johnsa i Roberta Rauschenberga, slikarstvo tvrdih rubova, uobličena platna, sistemsko slikarstvo); (2) postkiparski eksperimenti (ambijentalna umjetnost, minimalna umjetnost, kinetička ili tehnološka umjetnost, antiform umjetnost, procesualna umjetnost, body art); (3) obnova prikazivanja u slikarstvu i skulpturi narušavanjem granica visoke i popularne umjetnosti (pop art); (4) postminimalna i postkonceptualna umjetnost kao oblik dematerijalizacije umjetničkog objekta i kritike ideja visokog modernizma. Neki autori 60-te godine smatraju vrhuncem međunarodne dominacije američke umjetnosti. Kao dominantni pokreti u međunarodnoj se umjetnosti najčešće ističu neokonstruktivizam kao tehnološka umjetnost, postslikarska apstrakcija kao krajnji i eksplicitni primjer modernističkog redukcionizma, minimalna umjetnost kao prekoračenje disciplinarnih granica slikarstva i skulpture, i pop art kao izraz masovnog potrošačkog društva. Pojedine pojave, pokreti i tendencije se u kritici i teoriji umjetnosti uočavaju u međusobnim opozicijama: (1) kao suprotni polovi američkog kasnog urbanog modernizma ističu se minimalna umjetnost (apstraktno) i pop art (figurativno); (2) antiform umjetnost je nastala kao autokritika minimalne umjetnosti; (3) narativna figuracija i kapitalistički realizam su europske kritičko ironijske parafraze političke neutralnosti i bezidejnosti američkog pop arta; (4) siromašna umjetnost je reakcija na tehnološki idealizam novih tendencija i neokonstruktivizma; (5) francuski novi realizam i umjetnost nakon enformela je multimedijalna reakcija na slikarski individualizam i ekspresivnost enformela i apstraktnog ekspresionizma. Pojedini autori 1968. godinu, sa studentskim pobunama i kretanjima, označuju kao kraj modernizma i početak nove umjetničke klime nakon moderne.

Osmo desetljeće (70-te godine) identificira se kao razdoblje poslije 1968., pluralističko desetljeće u kojem nema dominantnih stilova, tendencija, pokreta i pojava. Uvjetno ga je moguće podijeliti u tri perioda: (1) za prvu polovinu 70-ih godina karakteristične su autorefleksivne, analitičke i konceptualne prakse: analitička umjetnost i teorijska konceptualna umjetnost, analitički ili tautološki body art, performans i individualne mitologije, fotografija, film i video umjetnika, instalacije i ambijentalna umjetnost, analitičko ili fundamentalno slikarstvo; (2) za sredinu 70-ih godina karakteristične su pojave postkonceptualne umjetnosti, performansa, instalacija, horizontalne plastike, antropološka i arheološka umjetnost, narativna fotografija, semio umjetnost, analitičko slikarstvo, feministička umjetnost, politička umjetnost i teorija umjetnika; (3) kraj 70-ih obilježavaju horizontalna plastika koja spaja fikcionalnost i narativnost figurativne umjetnosti s ambijentalnom umjetnošću i performansom, različite slikarske dekonstrukcije minimalne, postminimalne i konceptualne umjetnosti kao što su neo neo, pattern slikarstvo, loše slikarstvo, new image i rani primjeri neoekspresionizma i transavangarde. U određivanju 70-ih godina razlikuju se tri pristupa: (1) desetljeće je određeno konceptualnom umjetnošću kao posljednjom modernističkom ili prvom postmodernističkom umjetničkom praksom; drugim riječima, konceptualna umjetnost se tumači kao teorijska kritika modernističke umjetnosti i kao anticipacija nastupajuće postpovijesne postmoderne; (2) desetljeće se tumači kao pluralna epoha fragmentarnih svjetova i umjetničkih praksi, a zamisao performansa kao konceptualne, intermedijalne i bihevioralne prakse ističe se kao dominantni

ili paradigmatski oblik umjetničkog izražavanja, prikazivanja i ponašanja u različitim umjetnostima, tendencijama i pojavama (od književnosti, preko glazbe i teatra, do vizualnih umjetnosti); (3) desetljeće se tumači kao prijelomno u odnosu na modernizam, pri čemu se naglašava ona umjetnička praksa koja ističe obnovu fikcionalnosti, narativnosti i prikazivanja (narativna fotografija, horizontalna plastika, neo neo, loše slikarstvo, new image, neoekspresionizam i transavangarda).

Deveto desetljeće (80-te godine) u znaku je postmoderne kulture i postmodernizma kao stila ili zbira različitih umjetničkih tendencija, pojava i individualnih umjetničkih praksi. U ideološkom smislu 80-te godine se označavaju neokonzervativizmom (napuštanje kritičkog i subverzivnog djelovanja u kulturi i umjetnosti, povratak predmodernim vrijednostima i tradiciji, sumnja u ideju napretka, modernosti, kritičkih moći umjetnosti i projekta). U teorijskom smislu 80-te godine karakterizira pomak od kritičkih teorija (kritička teorija frankfurtskog kruga, nova ljevica, situacionizam, filozofija jezika, lijevi strukturalizam i poststrukturalizam) prema eklektičkim interpretativnim teorijama koje govore o kraju subjekta, kraju povijesti, filozofskom relativizmu, fragmentarnosti svakog sustava ili jezičke igre, semiološkom prikazivanju (kasni poststrukturalizam: lacanovska psihoanaliza, Derridaina dekonstrukcija, liotardovski raskol, baudrillardovski simulacionizam) i erotiziranom uživanju u manualnosti slikanja i kiparskog rada. Slika se tumači kao ekran projiciranja želje, narcizma i uživanja, a skulptura kao simboličko tijelo Drugog, kroz koje se projiciraju fantazije i hipoteze različitih povijesnih subjektivnosti. U umjetničkom smislu 80-te godine se označuju dekonstrukcijom metafizike modernističke umjetnosti, historijskim eklekticizmom, citatnošću, kolažnim postupcima, montažom, nomadizmom, fikcionalnošću i narativnošću. Pritom treba razlikovati tri postmoderna vala 80-ih: (1) prvi, koji je započeo kasnih 70-ih, a završio polovinom 80-ih, temelji se na obnovi, simulaciji i produkciji slikarske i, rjeđe, kiparske fikcionalnosti, narativnosti i prikazivanja, odnosno, na eklektičnom simuliranju različitih regionalnih i marginalnih slikarskih stilova (new image, trans-avangarda, neoekspresionizam, novi divlji, anakronizam, retroavangarda) u odnosu na međunarodni modernizam; (2) drugi, koji je započeo sredinom 80-ih, a traje i 90-ih godina, označen je umjetničkim nomadizmom (transnacionalno, transhistorijsko, transseksualno, transekonomsko) u smislu lakog kretanja kroz različite umjetničke, kulturne i medijske discipline, kritikom neoekspresionističkih slikarskih praksi, neekspresivnošću, medijskom fikcionalnošću, simulacionizmom, eklektičnim i nekonzistentnim korištenjem postupaka konceptualne umjetnosti i pop arta (neekspresionizam, neokonceptualna umjetnost, post pop art, simulacionizam) i (3) treći, formuliran sredinom 80-ih godina, koji je ubrzo postao internacionalni jezik nove skulpture; nastao je kao imanentna kritika britanske visokomodernističke skulpture (nove modernističke skulpture i, posebno, djela Anthonyja Caroa), a karakterizira ga dekonstrukcija modernističke autonomije skulpture uvođenjem ready-madea i asamblažnih aspekata, slikarskih elemenata razradom fikcionalnih, simboličkih i narativnih plastičkih formulacija. U istočnom bloku dolazi do povijesnog kraja realsocijalizma zahvaljujući nagovještajima reformatorske demokratizacije, ali i nagovještajima mogućih obnova političkih i religioznih totalitarizama. Tijekom 80-ih nastaju soc art, umjetnost perestrojke i retroavangarda kao oblici dekonstrukcije socijalističkog realizma, obećavanih ideala i idealizacija pop arta i konceptualne umjetnosti. U pitanju je autokritička i samoironijska umjetnost, koja eklektične i fikcionalne likovne tvorevine tumači kao simptome razotkrivanja ideoloških i etičkih mistifikacija. U istočnoeuropskim zemljama 80-ih godina nastaje i specifična retro umjetnost koja se vraća nacionalnim i religioznim korijenima, odnosno predmodernističkim oblicima izražavanja i prikazivanja. Po svojim likovnim karakterizacijama ta je umjetnost bliska fašističkoj, nacionalsocijalističkoj i socrealističkoj umjetnosti i zato se može nazvati nacionalrealizam.

Deseto desetljeće (90-e godine) karakteriziraju: (1) kritika eklektičnog i fikcionalnog postmodernizma, što se očituje u ponovnom otvaranju velikih modernističkih tematizacija subjekta, projekta, autonomije slike i skulpture, instalacije, impersonalnosti, utopije, spiritualnosti i ideologije (modernizam nakon postmodernizma, druga moderna); (2) ekstatička primjena kibernetičkih simulacijskih tehnologija u masovnoj kulturi, čime se narušavaju granice između visoke umjetnosti, popularne umjetnosti i masovne kulture, zapravo umjetnost postaje masovna kultura virtualnih realnosti, (3) razlikovanju umjetnosti kao kulture u društvima kasnog kapitalizma (prvi svijet), u društvima tranzicijskog postsocijalizma (drugi svijet) i u postkolonijalnim društvima (treći svijet), i (4) obrat od umjetnosti kao autonomne discipline prema kulturalnim produkcijama, odnosno, piše se i govori o umjetnosti u doba kulture. Te pozicije obilježavaju i osnovne napetosti 90-ih godina: napetost između elitne umjetnosti, koja teži umjetničko-estetskoj autonomiji i umjetnosti koja postaje oblik kulture (multikulturalnost, kulturalni aktivizam, postfemi-

nizam, virtualne realnosti, interaktivne kompjutorske mreže). Dok je u modernoj umjetnosti postojala napetost između autonomije umjetnosti (modernizam, apstrakcija) i umjetnosti kao ideologije ili umjetnosti kao života (avangarda), 90-ih godina život postaje kulturalno tehnološki mimezis umjetnosti i medijskih prikaza kulture, a ideologija oblik ekstatičkog i opscenog zavođenja u potrošnji povijesnih i aktualnih informacija (prikaza) realnosti.

LITERATURA: Batc1, Brej11, Brette1, Brew1, Buc8, Bue1, Cau1, Crow3, Curtis1, Četr1, Čub1, Den46, Den50, Den71, Den78, Den81, Den87, Den88, Den89, Den92, Den93, Den94, Dep1, Ellio1, Falg1, Ferry1, Göss1, Harr31, Harr32, Harr33, Harr45, Hunt1, Hux1, Johnso1, Kers1, Košč4, Košč7, Luc1, Luc10, Lukš2, Nauma2, Paris1, Paris2, Paris3, Pint1, Prot4, Prot5, Prot6, Prot7, Prot11, Say1, Schmu1, Stepa1, Stip7, Šuv62, Šuv69, Šuv72, Šuv91, Teš1, Thom1, Turrw1, Woodh1, Willet1, Willet2, Zeit1

Desimbolizacija. Desimbolizacija je postupak kojim se značenja vizualnog prikazivanja (mimetičke slike, vizualnog arhetipa, simbola ili znaka) reduciraju na vizualnu pojavnost čija su značenja formalna, tehnička, likovna. Konkretistička umjetnost, post-slikarska apstrakcija, slikarstvo obojenog polja i analitičko slikarstvo umjetničke su prakse slikovnih i plastičkih desimbolizacija. Naime, značenja slike i skulpture ne mogu se interpretirati odnosima umjetničkog djela i prikazanih predmeta (kao u mimetičkoj umjetnosti) ni utvrđenim simboličkim konvencijama (kao u apstraktnoj umjetnosti) nego formalnim odnosima točaka, linija, površina i boja u slikarstvu, ili prostora, mase, obujma i konstrukcije u skulpturi. Rezultat desimbolizacije je umjetničko djelo čija su značenja određena njegovom materijalnom pojavnošću. Značenja plave ili crne monokromne slike su značenja pojavnosti plavo ili crno oslikane površine, a značenja kvadrata ili kruga su značenja pojavnosti i izgleda kvadrata i kruga u polju slike.

LITERATURA: Lipp6, Lipp7, Lipp9, Posle1

De Stijl. De Stijl je naziv nizozemske grupe i njezinog časopisa. Grupa je djelovala od 1917. do 1931. godine u području slikarstva, skulpture, arhitekture, književnosti i teorije plastičkog oblikovanja. Dometi prakse i teorije De Stijla su konstruktivističke metode oblikovanja i teorijske osnove neoplasticizma. Osnivač i vodeća osobnost grupe je avangardni umjetnik (slikar, kipar, pjesnik, organizator, teoretičar) Theo van Doesburg. Suosnivači su: Piet Mondrian, Vilmos Huszar, Robert van't Hoff, Bart van der Leck, Jacobus Johannes Pieter Oud, Georges Vantongerloo i Jan Wils. U pokretu su sudjelovali i Jean (Hans) Arp, Cornelis van Eesteren, El Lissitzky, Gerrit Rietveld, Sophie Taeuber-Arp, Hans Richter, Anthony Kok. Prvi broj časopisa *De Stijl* objavljen je u listopadu 1917., a posljednji je objavila Nelly van Doesburg 1932. godine kao memorijalni broj posvećen Theu van Doesburgu. Theo van Doesburg je bio organizator, aktivist i vođa grupe De Stijl, a Piet Mondrian je autor teorije neoplasticzma. Za De Stijl je karakteristična interdisciplinarnost i pokušaj primjene primarnih teorijskih definicija izvedenih iz vizualnih umjetnosti na različite discipline: poeziju, glazbu, balet, kazalište. Mondrian je tako u eseju *Neo-Plasticizam: realizacije u glazbi* objavljenom 1922. u časopisu *De Stijl* predlagao koncept neoplastičke glazbe i neoplastičkog kazališta, stvarajući univerzalnu neoplastičku osnovu svih umjetnosti. U grupi su surađivali autori različitih opredjeljenja: slikari i kipari (van Doesburg, Mondrian, van der Leck, Vantongerloo), arhitekti (van Eesteren, Oud, Wils, van Doesburg), pjesnik (Kok), dizajneri (Rietveld), a njemački dadaist Hans Richter je eksperimentirao s filmom. Hans Jaffe je u nizu tekstova pisao da cilj i koncepcije De Stijla nisu bile isključivo umjetničke, nego su bile usmjerene formiranju novog stila života: "Slike i građevine De Stijla ne žele samo pročistiti umjetnički rad nego i prolaze percepcije, duh opažanja. Umjetnost De Stijla teži da bude model budućeg života." Filiberto Menna, koji je u koncept analitičke umjetnosti uključio i De Stijl, definira ga kao utopijski društveni projekt.

Djelovanje De Stijla odvijalo se u dva razdoblja: (1) od 1917. do 1920., i (2) od 1920. do 1931. Prvom razdoblju je svojstvena koherentnost i stvaranje grupnog okvira plastičkog oblikovanja i promišljanja umjetnosti. Od početka 20-ih godina utjecaj De Stijla se širi, ali kohezijske sile članova slabe. U literaturi nalazimo različite datume koji govore o kraju De Stijla. Mondrian je još 1920. govorio da De Stijl više ne postoji. Pet godina kasnije došlo je do raskola između Mondriana i van Doesburga, koji je potaknut van Doesburgovom teorijom slikarstva nazvanom elementarizam. Tijekom druge polovine 20-ih godina De Stijl je više model mišljenja i stvaranja umjetnosti koji je van Doesburg aktivistički širio po Europi nego kontinuirani rad grupe umjetnika. Godina van Doesburgove smrti smatra se godinom kraja djelovanja De Stijla.

Teorija umjetnosti De Stijla je zasnovana na dva naizgled proturječna izvora: (1) formalističkom redukcionizmu koji je kubističku transformaciju reprezentativnih (prikazivačkih) modusa slikarstva doveo do logičkog kraja (čiste plastičnosti) i (2) razvoju neoplastičkih, na teozofskim osnovama postavljenim zamislima. Analizirajući De Stijl, Robert Welsh izdvaja tri činioca koja su dovela do formiranja grupe. Prvi i osnovni je nizozemska kulturna tradicija

u rasponu od apstraktnosti pejzaža do činjenice da se teorija i praksa De Stijla mogu vidjeti kao jedan od oblika protestantske ikonoklastičnosti koji iz okvira umjetnosti nije samo prognao svece i svete legende nego i prirodu. Drugi je to što su članovi De Stijla pred Prvi svjetski rat eksperimentirali s anti-naturalističkim i proto-apstraktnim oblicima izražavanja. Mondrian je oko 1913. izgradio vlastiti stil preko Art-Nouveaua, pointilizma i kubizma. Van Doesburg je između 1912. i 1914. eksperimentirao s kubističkim, futurističkim i ekspresionističkim oblicima izražavanja, a van der Leck je između 1913. i 1915. razvio kvazi-apstraktni stil zasnovan na slikanju figuralnih kompozicija uklopljenih u dvodimenzionalne geometrijske odnose i korištenju tri osnovne boje uz dodatke crne i bijele. Treći je činilac, prema Welshu, ideja o suradnji umjetnika različitih profila (zanata) koja potječe iz pokreta kao što su Art Nouveau i Arts and Crafts.

Van Doesburg je namjeravao pokrenuti časopis koji je, vjerojatno pod utjecajem futurizma htio nazvati *Prava linija*, da bi zatim zahvaljujući sugestijama budućih suradnika i nizozemskog arhitekta H. P. Berlagea usredotočio pažnju na zamisao stila kao apsolutnog koncepta. On je termin *De Stijl* prvi put upotrijebio u pismu van der Lecku u svibnju 1917. Prema Welshu član De u nazivu *De Stijl* označava da je to najbolji, a možda i jedini modernoj umjetnosti i kulturi primjereni stil.

Bitno je razjasniti i važnost Mondrianove povezanosti s teozofijom. Mondrian se pridružio teozofskom pokretu 1909. godine. Tijekom 1915. i 1916. družio se s utjecajnim nizozemskim teozofom i matematičarom M. H. J. Schoenmaekersom, što je znatno utjecalo na konstituiranje teorije neoplasticizma. Temeljna pretpostavka neoplastičke teorije je zasnivanje čisto plastičkih vizualnih formi usuglašavanjem suprotnosti. Tako nastaje neoplastički rad ili apstraktno-realni rad. Mondrian definira neoplasticizam kao usuglašavanje suprotnih sila koje stvaraju osnovnu strukturu univerzuma. Usuglašavanjem ovih suprotnosti (njihovom ravnotežom) neoplastički rad dobiva savršenu harmoniju i nosi direktno iskustvo apsolutnog i univerzalnog. Prikazivačka (mimetička) umjetnost prikriva bitne i realne aspekte svijeta, zato je neoplastička umjetnost apstraktno-realna. Ona u apstraktnim, što znači univerzalnim odnosima otkriva pravu realnost svijeta. Zamisao da je prikazivačka (mimetička) umjetnost ne-realna potječe iz teozofskih tumačenja indijskih učenja da je svijet koji nazivamo objektivnom realnošću subjektivna iluzija. Suprotno subjektivnoj iluziji, pisao je dr. Schoenmaekers, mi želimo proniknuti u prirodu tako da nam se otkrije unutrašnja konstrukcija stvarnosti. Drugim riječima, premda je priroda ćudljiva, promjenljiva i raznovrsna, ona uvijek u osnovi funkcionira s apsolutnom, tj. plastičkom pravilnošću. S druge strane, bitna je i suštinski usmjerujuća zamisao duhovne evolucije, kako je to izrazila Helena Blavatsky. Welsh smatra da je za De Stijl bitan i interes za Hegelov koncept povijesti. Van Doesburg je u prvom broju *De Stijla* uveo zamisao "nove svijesti o ljepoti" koju je objasnio kao čisti odnos duha vremena i sredstava izražavanja. Ovakva formulacija, naglašava Welsh, korespondira Hegelovom viđenju povijesnog razvoja. Mondrian i van Doesburg su u esejima objavljivanim u *De Stijlu* referirali prema Hegelovoj shemi povijesnog uzroka izrečenoj shemom teza-antiteza-sinteza. Bitan aspekt teorije De Stijla je i ideja nove tehnologije, izražena zamislima arhitekture, dizajna i tipografije. Teorija De Stijla i njezini poetički aspekti (aspekti usmjereni produkciji umjetničkih djela) polaze od univerzalnog usuglašavanja suprotnosti, da bi se realizirali kroz teoriju forme, boje, percepcije, oblikovanja, ali i utopijske društvene promjene.

Za razvoj slikarstva De Stijla najznačajniji su kubizam i futurizam. Mondrian je naglašavao evoluciju kubističke linije, jer je koncept kubizma odgovarao konstruiranju statičkih odnosa ravnoteže i usuglašenosti suprotnosti, zasnivajući kompoziciju na strogoj shemi vertikalnih i horizontalnih linija koje formiraju mrežu (raster). Smatrao je da sve umjetnosti teže estetskoj plastičnosti odnosa individualnog i univerzalnog, subjektivnog i objektivnog, prirode i duha. Van der Leck je druga važna osobnost slikarstva De Stijla. On je do 1918. naslikao niz apstraktnih slika, da bi zatim ostvario sintezu neoplastičke apstrakcije i mimetičke umjetnosti u novom monumentalnom i dekorativnom slikarstvu, koje izražava skeptički stav prema modernističkim ambicijama i idealima van Doesburga i Mondriana.

Slikarski rad Thea van Doesburga je bio pod utjecajem Mondrianove teorije i prakse, te se poslije ranih lutanja u De Stijlu razvijao prema strogoj apstrakciji zasnovanoj na rasporedu plošnih pravokutnih obojenih površina. Različito od Mondriana, aktivistički i nemirni van Doesburgov duh nije se zadovoljio razvojem jednog utemeljenog (deduktivnog) slikarskog sistema. On je tražio alternative i suočeljavanja s dinamizmom futurizma, kompozicijskim i strukturalnim eksperimentima ruskog konstruktivizma i relativiziranjem koncepta forme u dadaizmu. Bitni aspekti razumijevanja slikarstva De Stijla mogu se uočiti kada se mondrianovski koncept neoplasticizma usporedi s doesburgovskom teorijom elementarizma. De Stijl je, kao tipična avangardna grupa (i pokret),

težio interdisciplinarnosti i realizaciji u različitim umjetničkim disciplinama. Uloga arhitekture je od početka bila važna i utemeljena je u utopijskim projektima i vizijama objedinjavanja umjetnosti i života. Metodološki, većina koncepcija De Stijla izvedena je iz slikarstva i arhitekture. Slikarstvo Mondriana i skulptura Vantongerlooa bile su usmjerene projektiranju prostora. Van Doesburg je djelovao i kao arhitekt. Potpisnici prvog manifesta su bili i arhitekti Robert van't Hoff i Wils, a surađivali su Oud, Rietveld i van Eesteren. U početnom periodu na rad grupe znatno je utjecao američki arhitekt Frank Lloyd Wright. Koncept Wrightove arhitekture zasniva se na ideji oblikovanja prostora kao bezgranično otvorene forme, što je u određenom smislu korespondiralo rasterima neoplastičkih slika. Tijekom 1913. Hoff je radio za Wrighta u Sjedinjenim Američkim Državama, a u literaturi se spominje da su arhitekti De Stijla bili bliže Wrightovom konceptu nego teoriji neoplasticizma. Bitne su i veze arhitekture Bauhausa i De Stijla. Odstupanja od koncepta neoplasticizma uklapala su se u ideju internacionalnog jezika arhitekture. Arhitektonski projekti su u rasponu od dizajna i unutrašnje dekoracije do projektiranja kuća i urbanizma. Najpoznatiji primjer arhitekture De Stijla je kuća Schroeder koju je Rietveld projektirao 1923. godine, slijedeći van Doesburgove teorijske postavke iz teksta *Prema plastičkoj arhitekturi*. Osim arhitektonskih radova, značajni su i eksperimenti u oblikovanju interijera, jer su ishodišta kasnije umjetnosti ambijenata. Ističu se Mondrianov atelje u Parizu (1926.-1931.), nacrti za predvorje amsterdamskog sveučilišta, Cafe Aubette u Strasbourgu (1927.), itd. Jedan od karakterističnih primjera neoplasticizma u dizajnu je namještaj Gerrita Rietvelda. Nova tipografija De Stijla eklektični je primjer kombiniranja dadaističkih, suprematističkih, konstruktivističkih i neoplastičkih principa u opremi knjiga i oblikovanju vizualno-tekstualnih radova.

LITERATURA: Abs1, Bann1, Barr1, Broos1, Carlsu1, Com4, Doe1, Dab1, Fer1, Fer3, Fram1, Fried1, Göss1, Harr32, Holtzm1, Jaf2, Jaf3, Mond1, Mond2, Šuv89, Tu1, Weelsh1

De Stijl i teorija neoplasticizma. Za Mondrianovu neoplastičku teoriju slikarstva i umjetnosti bitan je deduktivni aspekt, tj. postavljanje i definiranje pretpostavki i pravila iz kojih se izvodi slikarska praksa. O ovim pretpostavkama i pravilima Mondrian piše kao o zakonima, što je suglasno njegovom uvjerenju da je otkrio apstraktno-realnu prirodu umjetnosti i da je on zapravo realist. U tom smislu Mondrianove teorije treba shvatiti i kao duhovno otkriće zakona oblikovanja i izvorne pojavnosti svijeta. Njihovo provođenje znači usuglašavanje s nužnošću. Mondrianov diskurs nije analitički nego sintetički, on ne propozicionira nego otkriva, povezuje i pripoćava određenu iskustvenu ili kontempliranu datost. Van Doesburg već u ranim tekstovima naglašava intencije analize. Na primjer, u knjizi *Principi neoplastičke umjetnosti*, skicirane 1917. a objavljene 1925. u nakladi Bauhausa, Mondrianovom sintetičko-deduktivnom diskursu suprotstavlja drugostupanjski diskurs analize. Prvi je zadatak definiranje statusa samog diskursa kojim se služi, te iznosi kritiku uobičajenih stavova da su moderni umjetnici previše teorijski orijentirani. Prema van Doesburgu teorija nastaje kao nužna posljedica kreativne aktivnosti i zato umjetnici ne pišu o umjetnosti nego iz umjetnosti. Van Doesburg razlikuje dvije vrste govora o umjetnosti: (a) govor o umjetnosti koji nastaje izvan konteksta umjetnosti (na primjer u estetici) i (b) govor o umjetnosti koji nastaje u samom kontekstu umjetnosti. Govor koji nastaje iz konteksta umjetnosti ima funkcije identične umjetničkom djelovanju, drugim riječima, postavlja i rješava probleme umjetnosti. Teorija i praksa neoplasticizma nisu dvije različite oblasti rada umjetnika jer je teorija neoplasticizma nastajala sinkrono praksi, rješavanjem ključnih pitanja neprikazivačke umjetnosti. Cilj van Doesburgovih analiza nije dostizanje elemenata (atomskih oblika) umjetnosti nego stvaranje osnove za egzaktnu sintezu. Različito od Mondriana, čije su teorije pretežno (a) sinkronijske (koncentriraju se na trenutak konstituiranja neoplasticizma) i (b) fenomenološke (razmatraju danu pojavnost ishodišnih zakonitosti oblikovanja i pojavnosti svijeta), van Doesburg naglašava povijesnu dimenziju transformacija, pri čemu se u elementarističkoj teoriji kao jedan od stupnjeva evolucije moderne umjetnosti javlja neoplasticizam. U fragmentu elementarističkog manifesta *Slikarstvo i skulptura. Elementarizam* (fragment manifesta) van Doesburg definira bitne pojmove teorije prema dijakronijskim i sinkronijskim kriterijima. Termin "kontra" kompozicija analogan je Marinettijevom terminu anti-statička slika. Ostali termini bitni za elementarizam su oprirođivanje ili transprirodnost i neoplasticizam (novi plasticizam). Oprirođivanje ili transprirodnost se javlja kao transformacija materijala posredstvom tehnologija modernog doba, što korespondira neprikazivačkom karakteru suvremene umjetnosti. Pogrešna su tumačenja da je neoplasticizam povezan s plastičkim problemima trodimenzionalnog oblikovanja. Neoplasticizam za De Stijl označava apstraktnu strategiju oblikovanja i usuglašavanja suprotnosti. Termin apstraktno nije ni jasan ni precizan. Apstrahiranje je prema van Doesburgu

duhovna operacija, koja naspram spontanosti emocija, određene (estetske) vrijednosti izolira iz realnih objekata. Konceptualni problem se javlja kada se tako apstrahirane (izolirane) vrijednosti primijene u vizualnom oblikovanju kao čista konstruktivna sredstva, čime ponovo postaju realna. Zato je apstraktno povezano s realnim. Za van Doesburga je Mondrianova fraza apstraktno-realno sretno, ali prijelazno rješenje. Zadatak umjetnika je usredotočiti se na realno, a termin realno ovdje ne znači realistički prikazano (mimetičko) nego ukazuje na konkretnost sredstava i postupaka stvaranja umjetničkog djela. Paralelno sinkronijskoj konceptualnoj analizi, van Doesburg uspostavlja i dijakronijsku četverostupanjsku liniju evolucije slikarstva: (1) klasična simetrična kompozicija, (2) kubistička koncentrična kompozicija, (3) neoplastička, periferijalna kompozicija, i (4) elementarna (antistatička) kontra kompozicija. Elementarna (antistatička) kontrakompozicija dodaje vertikalno-horizontalnoj periferijalnoj kompoziciji neoplasticizma dijagonalnu dimenziju. U elementarističkoj kompoziciji uravnoteženost ima manje važnu ulogu. Svaki plan formira dio perifernog prostora, a konstrukcija je uspostavljena kao fenomen tenzije, prije nego kao fenomen odnosa površina. Na ovim formalnim osnovama van Doesburg je, analogno teoriji neoplasticizma, razvijao opću teoriju umjetnosti.

LITERATURA: Carlsu1, Doe1, Fried1, Holtzm1, Jaff2, Jaff3, Mond1, Mond2, Weelsh1, Šuv89

Destrukcija. Destrukcija je postupak: (1) diskurzivnog razaranja utilitarnih funkcija jezika, vrijednosti, značenja, ideologije, estetskih i etičkih normi svijeta umjetnosti i kulture; (2) fizičkog razaranja objekta umjetnosti u rasponu od predmeta (slike, skulpture) do ljudskog tijela, oblika ponašanja i modela izražavanja. Kao način djelovanja umjetnika destrukcija je uvedena u ranim avangardama. Njezina zamisao je svojstvena avangardi, neoavangardi i postavangardi. Destrukcija ima poetičku, skeptičku i nihilističku funkciju u radu umjetnika.

Poetička funkcija destrukcije je razaranje dominantnih vrijednosti stilova, žanrova i oblika izražavanja da bi se na ruševinama "starog svijeta" izgradila nova umjetnost, kultura, društvo i čovjek. Ta funkcija destrukcije svojstvena je konstruktivizmu i nadrealizmu.

Skeptičke funkcije destrukcije izrečene su stavom da uzdržavanje od pozitivnog uvjerenja i poetičkog rješenja umjetniku omogućuje izbjegavanje mistifikacije, paradoksa i zabluda tradicionalne umjetnosti ili dominantne ideologije modernizma. Skepticizam kao teorijsko polazište svojstven je konceptualnoj umjetnosti i njenoj teorijskoj razgradnji humanističke estetike. Konceptualna umjetnost u svojem radikalnom obliku pokazuje skeptičku dimenziju rada time što odustaje od stvaranja umjetničkog djela i pristupa razvijanju unutarumjetničke kritičke i analitičke rasprave o prirodi umjetnosti, svijeta umjetnosti, kulture i ideologije.

Nihilističke funkcije destrukcije temelje se na stavu da je svaki umjetnički, etički i politički čin besmislen, lažan i mistificirajući, odnosno da je zadatak umjetnika negirati i razarati svaku predloženu produktivnu osnovu rada u umjetnosti i kulturi. Nihilistički stav je svojstven dadi, neodadi, fluksusu, ekspresionističkom body artu i postmodernizmu. Nihilizam je u njegovoj radikalnoj formi bilo teško provesti i zato se govori: (1) o nihilističkim aspektima djelovanja ekspresionističkih body art umjetnika (samoranjavanje, samokažnjavanje); (2) o nihilističkim namjerama u neodadi i fluksusu kao kritici zapadnog proizvodnog i potrošačkog društva.

LITERATURA: Alf1, Bih4, Bourg1, Con1, Con2, Con3, Dad1, Dak1, Dorf3, Fost1, Fost2, Fost3, Fost4, Heid4, Henr2, Kapr1, Kult2, Lee2, Luc1, Luc10, Ver1

Deteritorijalizacija. Deteritorijalizacija je u postmarksističkoj i postpsihoanalitičkoj terminologiji i paradoksalnoj metaforizaciji Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija kretanje premještanja. Deteritorijalizacija se događa u povijesnim formacijama prijenosom moći s porodice ili etnosa koji drži određeni teritorij, na despota (označitelja svih označitelja: "Označitelj, to je znak koji je postao znak znaka, budući da je despotski znak zamijenio teritorijalni znak"). Ali, deteritorijalizacija kapitalizma se odvija u suprotnom smjeru, odvija se od središta prema periferiji (od Zapada prema trećem svijetu: "Istina je da se prvobitna akumulacija kapitala nije dogodila jednom u osvitu kapitalizma nego je permanentna i ne prestaje se reproducirati" i "U isto vrijeme dok se kapitalistička deteritorijalizacija odvija od središta prema periferiji, dekodiranje flukseva na perfieriji se odvija svojevrsnom "dezartikulacijom" koja osigurava propast tradicionalnih sektora..."). Deteritorijalizacija je i premještanje vrijednosti od "vrijednosti zemlje" prema "vrijednosti proizvedene strojem", odnosno, deteritorijalizacija je premještanje vrijednosti od "vrijednosti proizvedene strojem" prema "vrijednosti generiranoj u informacijskim mrežama".

Modeli deteritorijalizacije kasnih 80-ih i ranih 90-ih godina (neposredno prije i poslije pada Berlinskog zida) postaju kompleksni: (1) deteritorijalizacijom se naziva informacijsko-kibernetički sistem koji prostor planeta i vrijeme egzistencije i povijesti sažima u digitalni kod i vrijeme njegovog prenošenja (brzina

svjetlosti), odnosno, preobrazba svih "geo" teritorija "realnog svijeta" u ekranske virtualne "teritorije" (privide, simulacije), (2) zamisao pluralnog (multikulturalnog) društva zasnovanog na poklapanju u vremenu i prostoru različitih i asimetričnih (etnički, religiozno, ideološki, seksualno) mikrosocijalnih grupacija, drugim riječima, jedan teritorij je označen s više različitih znakova posjedovanja, (3) citiranje, montaža i simulacija različitih povijesnih (u smislu prošlih) ili utopijskih (u smislu budućih) projekata umjetnosti, kulture i društva u aktualnom društvu, na primjer, razvijanje tržišne ekonomije u bivšim komunističkim društvima i uspostavljanje državnog vlasništva i samoupravnih odnosa u kasnim kapitalističkim društvima. To razdoblje karakteriziraju i marginalni periferijski reverzibilni procesi teritorijalizacije: svi tipovi fundamentalizama (od filozofskog esencijalizma preko nacionalnih identifikacija do religioznog povratka ishodištu, izvoru, korijenima) oblici su fantazmatske teritorijalizacije kroz uspostavljanja kontinuiteta i homologija između prostora, vremena i znaka (kao reprezenta specifične predodžbe) i svi oblici zamjene jednog totalitarizma drugim totalitarizmom (svođenje realne ili fikcijske deteritorijalizacije na konačni zatvoreni teritorij totalitarizma).

LITERATURA: Andel, Bogu1, Dele1, Dele2, Dele6, Dele9, Dele10, Dele18, Markov1

Devětsil grupa. Avangardna grupa ili umjetnički savez Devětsil osnovana je u Pragu 1920. i djelovala je do 1931. godine. Predsjednik udruženja bio je V. Vančura, teoretičar i portparol Karel Teige, a zapisničar Adolf Hoffmeister. Istodobno je pokrenut i časopis *Orfej* kao glasilo mlade generacije. Kroz grupu je prošlo šezdesetak autora različitih, ali prvenstveno avangardističkih opredjeljenja: Artuš Černik, František Muzika, Vitěslav Nezval, Zdeněk Pešánek, Jaroslav Rössler, Jaroslav Seifert, Jindřich Štýrský, Toyen, Karel Veněk, i drugi. Umjetnici okupljeni oko *Devětsila* prešli su put od češkog kubizma preko dade, konstruktivizma i nadrealizma do angažirane proleterske umjetnosti. Njihovi eksperimenti su se kretali od kubističkog slikarstva, konstruktivističke skulpture i modernističke arhitekture preko plastičkih i fotografskih kolaža i montaža do akcija i angažiranog umjetničkog aktivizma. U arhitekturi su djelovali Bedřich Feuerstein, Jaroslav Fragner, Bohumil Sláma, Vit Obrtel, Jeromir Krejcar, Josef Havliček, Karel Honzik. Karel Teige je bio vodeći teoretičar i istraživač novih umjetničkih i političkih strategija i taktika u češkoj umjetnosti 20-ih godina. Razrađivao je dadaističke, konstruktivističke, nadrealističke i politički angažirane oblike prikazivanja i izražavanja, emancipirajući češku kulturu od umjerenog estetiziranog modernizma prema radikalnoj i subverzivnoj umjetnosti kritičke moderne, tj. avangarde. Teige je uspostavio kritički odnos između teorije umjetnosti i umjetničkog stvaranja, objedinjujući vlastitim djelovanjem taktike umjetnika, teoretičara i aktivista.

LITERATURA: And1, Bir1, Chv1, Devet1, Dluh1, Kref6, Lah1, Pass3, Peš1, Taj1, Walker1

Dezinformacija. Dezinformacija je umjetnički rad čija vizualna pojavnost i značenjska struktura stvaraju zabunu, namjerno iskazujući očito neistinit stav, unose informacijski poremećaj i ukazuju na lingvistički i logički paradoks. Nastaje unošenjem poremećaja između izloženog jezičkog značenja i njegove vizualne reference. Cilj poremećaja je omogućiti: (1) kritiku uobičajenih i konvencionalnih značenjskih odnosa u svijetu umjetnosti, koji se prihvaćaju kao sami po sebi razumljivi i prirodni, naglašavanjem njihove konvencionalnosti; (2) subverziju (šok, zbunjenost) u recepciji umjetničkog djela, koja se zasniva na uobičajenom prešutnom znanju i prihvaćanju konvencija svijeta umjetnosti i kulture; (3) estetski učinak neočekivanog obrata u značenjskoj konstelaciji djela. Modelima dezinformacije, tj. stvaranjem poremećaja između jezičkog iskaza i njegove vizualne reference bavili su se konceptualni umjetnici: Daniel Buren, Shusaku Arakawa, Joseph Kosuth, kao i Mangelos, Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Raša Todosijević, Goran Đorđević.

Termin dezinformacije kao poetički model razradio je Radomir Damnjanović Damnjan da bi demistificirao vrijednosti, ideologiju i zahtjeve modernističke umjetnosti i kulture. Primjer rada s dezinformacijom je grupni portret (fotografija, 1973.) tehničkog osoblja Studentskog kulturnog centra s umjetnikom uz popratnu informaciju da su na fotografiji slavni postavangardni umjetnici Daniel Buren, Joseph Beuys i Sol LeWitt. Drugi primjer je serija slika s monokromatski obojenim površinama, pri čemu je na podlozi jedne boje napisan naziv druge boje, čime se uvodi značenjski poremećaj između jezičkog zapisa (naziva boje) i reference (obojene površine na koju se zapis odnosi).

LITERATURA: Damnj1, Damnj2, Dim1, Dim2, Sus2, Sus3

Digitalna informacija. Digitalna informacija uspostavlja svoja značenja (prenosi poruku) na osnovi formalnih pravila kombiniranja elemenata koji čine signal, pri čemu svojstva signala ne ulaze u poruku. Na primjer, brojevi 0 i 1 konvencionalno mogu zastupati poruke koje se na osnovi pravila mogu odnositi na bilo što (brojanje, život i smrt, količinu tekućine, potvrdu ili negaciju iskaza).

U filozofskim raspravama pojam analognog i digitalnog može se upotrijebiti metaforično. Slika ili fotografija koja prikazuje jabuku može se nazvati analognim prikazom jabuke, budući da se na osnovi određenih vizualnih sličnosti utvrđuje da slika ili fotografija prikazuje jabuku. Drugim riječima, izgled slike ili fotografije ulazi u proces prijenosa informacije. Rečenica na engleskom, hrvatskom ili kineskom jeziku koja izriče propoziciju "Jabuka je crvena" se može nazvati digitalnim prikazom jabuke jer svojim izgledom (materijalnim svojstvima govora), bilo da je riječ o izgovaranju ili zapisu rečenice, ne prenosi informaciju o jabuci. Digitalni prikaz prenosi informaciju na osnovi formalnih pravila upotrebe lingvističkih, semioloških ili nekih drugih elemenata. U informacijskim teorijama percepcije proces stjecanja znanja iz percepcije opisuje se kao proces izvođenja digitalne iz analogne informacije. Jedna jabuka se opaža posredstvom analogne svjetlosne informacije koja stiže na retinu oka. Pojam jabuke se izvodi iz analogne informacije "ljuštenjem" njezinog bogatog informacijskog sadržaja s namjerom da se dođe do informacije da je to što se vidi jabuka. Proces digitalizacije je proces oslobađanja od suvišnih informacija da bi se došlo do pojma ili koncepta.

Digitalne umjetnosti su apstraktno slikarstvo, književnost i glazba. One ne prikazuju svijet na osnovi analoških relacija pojavnosti djela i izgleda objekta prikazivanja. Odnos objekta i djela je konvencionalan.

U postmodernoj teoriji uvodi se pojam "simulacijskih umjetnosti". Simulacijska umjetnost može biti prikazivačka (mimetička) ili neprikazivačka (apstraktna) fotografija, film, televizijski snimak, slika, skulptura, roman, pjesma ili muzičko djelo koje je nastalo digitalnom (kompjutorskom) obradom uzorka. Pri tome polazni uzorak može biti i analogna struktura (struktura nastala po uzoru, na osnovi sličnosti s realnim predmetima) i digitalna struktura (generirana iz formalnih pravila). Preobrazbe polazne strukture mogu biti, ovisno o korisničkom softveru, vođene od analognog prema digitalnom i od digitalnog prema analognom predočavanju. Simulacijski prikazi su virtualni prikazi ili virtualne realnosti.

Digitalnom kulturom se naziva kultura čije se spoznaje, religiozna uvjerenja i ideološki pogledi zasnivaju na konvencionalnim, shematskim, deduktivnim, nereferencijalnim i nemimetičkim oblicima stjecanja, izražavanja i razvijanja znanja. Postmoderna kultura se u njezinim tehno-informacijskim evolucijama može definirati kao digitalna kultura.

LITERATURA: Beltl, Bšl, Coyl, Dretl, Gržl4, Holtzl, Kelel, Kompl, Negl, Panl, Weibl

Digitalna umjetnost. Digitalna umjetnost je umjetnička praksa ostvarena digitalnom, većinom kompjutorskom obradom podataka različitog porijekla i vrste. Gotovo sinonimno pojmu "digitalna umjetnost" upotrebljava se pojam "kompjutorska umjetnost". Pojmom "digitalna umjetnost" za razliku od pojma "kompjutorska umjetnost", želi se ukazati na specifičnosti digitalne obrade podataka u odnosu na analognu (manualno-osjetilnu, mehaničku, tj. analognu) obradu podataka. Digitalna obrada slike i zvuka postupak je generiranja nove slike (zvuka) ili transformacije postojećih slika (zvukova) digitalnim računalom. Digitalnom kulturom se naziva masovna medijska kultura kraja XX. i početka XXI. stoljeća, zasnovana na društvenoj proizvodnji, razmjeni, recepciji i potrošnji posredovanoj digitalnim računalom ili mrežama digitalnih računala. Digitalna umjetnost obuhvaća: kompjutorsku umjetnost, kiberničku umjetnost, cyber umjetnost, VR umjetnost, umjetnost kompjutorske multimedije, kao i digitalizacije tradicionalnih umjetnosti: digitalnu fotografiju, digitalni film, digitalni dizajn zvuka, digitalnu muziku, digitalni teatar, digitalnu operu, itd.

LITERATURA: Aestl, Andel, Arol, Beltl, Bentl, Bošl, Bumhl, Coyl, Dretl, Druckl, Gržl4, Holtzl, Kelel, Kompl, Negl, Panl, Weibl

Dijagram. Dijagram je formalni model vizualno-tekstualnog prikazivanja koji je začet u alkemiji i magiji, a u modernoj epohi je jedno od osnovnih sredstava prikazivanja prirodnih i društvenih pojava u znanosti. On ima funkcije objašnjavanja i pokazivanja, koje se ostvaruju povezivanjem vizualnih i diskurzivnih načina prikazivanja. Dijagram je vizualno-tekstualna struktura kojom umjetnik prikazuje, objašnjava i opisuje svoj stav, nevizualne fenomene, psihološke i duhovne odnose pripadnika umjetničke grupe, svijeta umjetnosti ili kulture, strukturalne odnose jezika umjetnosti i ideologije.

Joseph Beuys je dijagramima izlagao političku teoriju transformacije zapadnog društva nazvanu socijalna skulptura. Marko Pogačnik je formu dijagrama razvio kao metodu teorijske rasprave o: (1) duhovnim odnosima pripadnika grupe *OHO*; (2) formalnim odnosima medija izražavanja i komunikacije u umjetnosti; (3) složenim simboličkim i semantičkim sadržajima ekološkog i duhovnog rada s prirodnim i urbanim ambijentima (liječenje zemlje).

LITERATURA: Conl, Con2, Con3, Tis2, Zab4

Dimenzije umjetničkog djela. Dimenzije umjetničkog djela su aspekti prostorne prezentacije slike, skulpture, instalacije, ambijenta ili performancea. Razlikuju se: (1) veličina djela (engl. *size*); (2) stvarna

veličina prikazanog objekta u djelu; (3) virtualna veličina prikazanog objekta u djelu; (4) proporcionalni odnosi objekata prikazanih u djelu. Razlikuju se dimenzije djela koje postoje na "intiman način" (odnos djela, dimenzija i promatrača u tradicionalnoj zapadnoj umjetnosti) i dimenzije koje postoje na "javni način", ulazeći u tjelesni i bihevioralni prostor (minimalna umjetnost, ambijentalna umjetnost, instalacije).
Slika i skulptura su malih ili minijaturnih dimenzija kada su manje od ljudskih dimenzija ili su dimenzija knjige. Srednjih dimenzija su djela veličine čovjeka ili one koja ne zahtijeva kretanje promatrača da bi se djelo percipiralo. Umjetnička djela srednjih dimenzija su galerijskog ili muzejskog formata. Velikih dimenzija su umjetnička djela koja dva do deset puta premašuju ljudske dimenzije. Da bi bila percipirana, promatrač se mora kretati uz njih, kroz njih ili oko njih. Monumentalne skulpture su spomenici i spomenički kompleksi (Josef Thorak u epohi nacizma i Barbara Hepworth u epohi visokog modernizma), a u slikarstvu su to najčešće murali na zidovima zgrada (Diego Rivera). Instalacije i ambijenti su velikih dimenzija jer se očekuje da će promatrač ući i kretati se kroz njih. Dimenzije instalacija i ambijenata su od sobnih dimenzija (ateljea, galerije), preko dimenzija trga, ulice ili parka (arhitektonske i urbanističke dimenzije) do geografskih. Marko Pogačnik je tijekom 80-ih realizirao mrežu skulptura u dolini rijeke Vipave, čime je uobličio instalaciju u geografskom kompleksu i geografski prostor transformirao u kiparsku instalaciju. Dimenzije prostora performansa su u rasponu od dimenzija ljudskog tijela na kojem umjetnik intervenira do dimenzija geografskih prostora. Performans Marine Abramović i Ulaya *Projekt na velikom Kineskom zidu* (1988.) obuhvaćao je prostor od nekoliko tisuća kilometara. Marina Abramović je krenula s jednog kraja zida, a Ulay s drugog, da bi se sreli na sredini zida.
Rad na slikama većeg formata (tri do pet metara) pojavljuje se u apstraktnom ekspresionizmu, kada slikarsko platno postaje mjesto intervencije umjetnika. U postmodernizmu (transavangarda, neoekspresionizam i neo geo slikarstvo) veći formati slika su uvedeni kao ekran projekcije slikarskog fantazma, a ne mjesto izražavanja ili prikazivanja. Velike dimenzije slikarskog platna mogu se razumjeti i kao mimezis filmskog ekrana.
LITERATURA: Battc1, Davi3, Gligor2, Gligor5, Kraus12, Lipp9

Direktna umjetnost. Vidi: Akcionizam

Diskretni modernizam. Diskretnim modernizmom se nazivaju pojave u umjetnosti 80-tih i 90-tih godina koje nastaju kao kritika ili reakcija na eklektični ekspresivni postmodernizam 80-tih godina. Termin *diskretni* u sintagmi *diskretni modernizam* označava da se pažnja teoretičara, kritičara i kustosa pomiče s postmodernističke ekshibicionističke i ekstatičke scene ekspresije u međuprostoru masovne i visoke umjetnosti na interna, posebna, izuzetna i često tehničko-konceptualna pitanja same umjetnosti (slike, skulpture, instalacije, fotografije, video slike), medija, materijala, svijesti o umjetnosti ili uvjeta recepcije. Termin *modernizam* u sintagmi *diskretni modernizam* označava da se interpretacija usmjerava s *povijesnih tragova* (baroka, klasicizma, ekspresionizma, metafizičkog slikarstva) dostupnih slikarstvu posredstvom citatno-kolažnih tehnika na pitanja, probleme, tehnike i teme modernizma (forma, energija, prostor, skulptura, materija, individualnost, subjektivnost, objektivnost).
LITERATUERA: Stepa1, Ug2

Diskurs. Diskurs je razgovor, govor i izlaganje misli govornim i pisanim jezikom. Diskurs je semiotička radnja koja smješta značenje u vremensko-prostornu situaciju gdje netko za nekoga proizvodi značenje. U strukturalizmu i poststrukturalizmu diskurs je jedan od osnovnih pojmova kojim se označava povezivanje mišljenja, govornog i pisanog jezika u smislen i značenjski kontekst teksta. Drugim riječima, diskurs je govor konteksta iz kojeg se govori, piše ili komunicira. U analitičkoj filozofiji jezika i hermeneutici diskursom se naziva namjeran govor i pismo drugog stupnja (metajezik) o svakodnevnom, prirodnom govoru i pismu ili prvostupanjskom govoru i pismu specijalističkih disciplina (umjetničke kritike, znanosti, religije, književnosti). Diskurs ima deskriptivne (opisuje), eksplanativne (objašnjava) i interpretativne (daje moguća tumačenja) funkcije.
Diskursom se nazivaju lingvistička, semiotička i semiološka sredstva institucionalne i ideološke komunikacije *jezika u upotrebi,* kojima se služe povijesno različite socijalne i profesionalne institucije zapadne kulture (diskurs umjetnosti, pravni diskurs, medicinski diskurs, politički diskurs). Razlikuju se: (1) diskurs svijeta umjetnosti; (2) diskurs umjetničkog čina; (3) diskurs umjetničkog djela.
Diskurs svijeta umjetnosti i diskurs institucija umjetnosti je drugostupanjski intencionalno usmjereni govor i pismo (metajezik) kojim jedan svijet umjetnosti izražava, iskazuje, opisuje, objašnjava i interpretira svoje stajalište i ideologiju u odnosu na umjetnost, povijest umjetnosti, kulturu i društvo. Diskursi svijeta umjetnosti su diskurs dadaista, diskurs konceptualnih umjetnika, diskurs modernista, diskurs

postmodernista, diskurs muzeja ili kustosa, diskurs sveučilišta ili profesora povijesti umjetnosti, diskurs umjetničkih časopisa. Tu vrstu diskursa čine i diskursi dominacije, moći, institucionalnog poretka, stilskog poretka, žanrovskih određenja.

Diskurs umjetničkog djela je varijanta termina vizualni metajezik. Diskurs umjetničkog djela je značenjski učinak (poruke, sadržaji, semiotički odnosi, itd.) koji pokazuju žanrovske, stilske, ikonografske i autorefleksivne aspekte umjetničkog djela. On vizualnim (likovnim, skulpturalnim, prostornim, materijalnim, strukturalnim) aspektima pokazuje i priopćuje umjetnikovo stajalište, vrijednosti, ideologiju, kontekstualnu pripadnost.

Diskurs umjetničkog čina - ponašanje, tjelesne geste, mimika, način života i odnos prema postupku stvaranja umjetničkog djela - posredno ukazuje na umjetnikove intencije, uvjerenja, stajališta, ideologiju, vrijednosti i kontekstualnu pripadnost. Na primjer, diskurs umjetničkog čina ekspresionističkog i neokonstruktivističkog umjetnika su različiti. Snažno, gestualno i svojeručno pristupanje izradi umjetničkog djela ekspresionista govori o njegovim uvjerenjima vezanim uz izravno izražavanje i prikazivanje emocionalnih i duhovnih stanja. Međutim, otuđene, tehnokratske i u društvenu podjelu rada integrirane aktivnosti neokonstruktivističkog umjetnika, pokazuju da on sebe doživljava kao autora i projektanta umjetničkog djela, a ne kao manualnog izvršitelja.

LITERATURA: Burgin10, Beli12, Cob1, Carro1, Ec5, Fik1, Johan1, Fou1, Fou2, Fou4, Fou5, Fou7, Fou8, Fou9, Fou11, Fou12, Fou13, v15, Fou18, Fou19, Miš2, Miš3, Miš4, Šuv88

Diskurzivna analiza. Diskurzivna analiza je, prema Michelu Foucaultu, široko područje rasprave tehnika iskazivanja, interpretacije, zastupanja i prikazivanja društvenih i povijesnih oblika uspostavljanja identiteta znanja u Zapadnoj kulturi. Foucault pokazuje da njegov cilj nije bila analiza same društvene moći nego izvođenje jedne povijesti različitih načina identificiranja ljudskog *bića* kao subjekta u kulturi. Drugim riječima, razmatrao je načine kojima se ljudska bića preobražavaju u subjekte u rasponu: (a) od identifikacije subjekta u diskursima znanosti (u lingvistici, ekonomiji, povijesti, biologiji, medicini), (b) kroz prakse dijeljenja (*le pratiques divisantes*) unutar samog subjekta (lud-normalan, zdrav-bolestan, zaodobar, itd.) i (c) opisivanjem i interpretiranjem preobrazbe ljudskog *bića* u subjekt (na primjer, prepoznavanje ljudskog *bića* kao subjekta seksualnosti).

Za Foucaulta diskurs je način na koji se znanje uspostavlja i artikulira u društvu posredstvom različitih institucija. Diskurs u jednom društvu ima funkciju uspostavljanja identiteta i moći kroz njegove institucije, ali i funkcije subvertiranja te moći. Foucaultova analiza pokazuje kako društvene i povijesne institucije (od bolnica preko umjetničkih galerija do klubova za zabavu) stvarno funkcioniraju i kako se subjekt posredstvom njih identificira, razlikuje, suprotstavlja i, u krajnjem slučaju, postoji.

Ako se umjetnost (od književnosti, kazališta i filma do slikarstva i glazbe) u najširem smislu shvati kao oblik *diskursa* tada se, analogno Wittgensteinovom zapažanju "da je granica *mojeg* jezika granica *mojeg* svijeta", diskurs vidi kao granica umjetnosti. Pri tome se diskursom ne naziva samo *mimetički* (referencijalni govor, prikazivanje ili izražavanje znanja umjetnosti) nego i činjenica da umjetničko djelo (čak i ono izvan verbalnog, najapstraktnijeg i najautonomnijeg djela apstraktnog slikarstva, apsolutne glazbe ili vizualne poezije) proizvodi određena značenja koja ga čine prepoznatljivim (mišljenim, određenim) kao umjetničkog djela.

Prema Victoru Burginu *diskurs gospodara*, termin iz teorijske lacanovske psihoanalize, je diskurs umjetnosti koji ima institucionalni poredak, prisutnost i djelovanje. *Diskurs gospodara* je diskurs koji stvara i strukturira polje onoga što se može misliti i onoga što se može imenovati, opisati, objasniti i interpretirati. Prije Kandinskog bilo je apstraktnih slika, ali on je stvorio diskurs (odnos slike, govora, pisma i teorije) koji je omogućio identifikaciju apstraktnog slikarstva, odnosno uspostavljanje prešutnih znanja i intuicija u svijetu diskursa apstraktne umjetnosti. Prije Cagea kompozitori su koristili šum i tišinu (pauzu), ali on je postavio sam fenomen tišine kao glazbeni, poetički i metafizički fenomen i učinio ga je slušljivim i otvorenim interpretaciji (drugom diskursu).

LITERATURA: Burgin10, Beli12, Cob1, Carro1, Ec5, Fik1, Johan1, Fou1, Fou2, Fou4, Fou5, Fou7, Fou8, Fou9, Fou11, Fou12, Fou13, v15, Fou18, Fou19, Miš2, Miš3, Miš4, Šuv88

Diskurzivna analiza glazbe. Diskurzivna analiza glazbe pokazuje da je "diskurs" način na koji je znanje o glazbi artikulirano u konkretnom povijesnom društvu i društvenim institucijama. Diskurzivne prakse, prema Michelu Foucaultu, karakteriziraju se izdvajanjem konteksta objekata, definiranjem jedne zakonite perspektive za predmet spoznaje, utvrđivanjem oblika za razradu koncepta i teorije: "Diskurzivne prakse nisu naprosto načini proizvodnje diskursa. One se uobličuju na tehničkim skupovima, u institucijama, u shemama ponašanja, u tipovima prijenosa i difuzije, u pedagoškim oblicima koji ih u isto vrijeme nameću i održavaju." Uspostavljanje diskurzivnog odnosa filozofije glazbe, muzikologije i glazbe je način

kontekstualizacije (smještanja identifikacije) ili dekontekstualizacije (premještanja i multipliciranja identifikacija) kojim institucija filozofije glazbe, institucija muzikologije i institucija glazbe zastupaju glazbeno djelo i konstitutivne ili posredne tekstove o glazbi kao umjetnosti ili djelatnosti u okviru kulture. Diskursi filozofije glazbe su institucije posredovanja koje, analogno rječniku Louisa Althussera, zastupaju glazbu i svaki govor ili pismo o glazbi u području filozofskog, znanstvenog, društvenog i teorijskog predočavanja znanja. Filozofija glazbe u odnosu na muzikologiju (*Musikwissenschaft*), kako je konstituirana tijekom XIX. stoljeća, zastupa glazbu kao specifični poredak (ili efekt) specijaliziranog znanja ili diskursa o glazbi i glazbenom u području strukturiranja poretka (hijerarhije) predočavanja znanja "same" znanosti (muzikologije). Tada dolazi do očiglednog, povijesno nužnog razdvajanja imaginarnog (glazbenog predočavanja izvan teritorija lingvističkog jezika) od znanstvenog (muzikološke konceptualizacije koja mora naći riječi za glazbu). Filozofija glazbe time osigurava "svoj ulog" (filozofski ulog legitimnosti vanjskog metaporetka znanosti o umjetnosti) kao ulog znanstvenosti same znanosti (muzikologije kao znanosti u odnosu na njoj vanjski objekt: glazbu). Tijekom XIX. stoljeća kompetencije teorije glazbe, muzikologije i filozofije glazbe bivaju razgraničene u odnosu na glazbu kao umjetnost, koja je predočena kao teritorij bez razgraničenja jer su prema očekivanju vještina (*techne*), znanje (*epistema*) i uživanje (*jouissance*) neraskidivo povezani u polju stvaranja imaginarnog glazbe. Imaginarno glazbe je identificirano kao nerazlučenost subjektivnosti i racionalnosti u predočavanju tonom, odnosno, na tonu izgrađenim autonomnim sistemima posredovanja objekta uživanja i znanja.

Naprotiv, teorijski pristupi koji polaze od primjena lanca interpretacija koji čine književni formalizam, strukturalizam i poststrukturalizam, ukazuju da je glazba diskurs iako ne mora biti i "jezik" u smislu analognom lingvistici. Glazba nije organizirana po uzoru na lingvistički utilitarni jezik nego je to otvoreni, ali ipak sistemski odnos između: (a) glazbe kao zvučnog, prostornog, vremenskog i osjetilnog događaja (fenomena), (b) strukture koja zastupa glazbu – takva struktura je ono obilježje čujnog koje pomoću predlingvističkog izbora omogućava da se to čujno prevede u jezik, i (c) diskurzivne institucije – konstitutivnog poretka znanja i moći koji identificiraju glazbu kao umjetnost, kulturu i kontekst društvenog. Na primjer: djela apsolutne glazbe nisu "komponirana" po pravilima strukturiranja lingvističkih primjera-jezika (*parole*, govor) i po modelima predočavanja sistema lingvistike (odnosa *parole-langue*). Ali, apsolutna glazba je "materijalni način" posredovanja individualnog, društvenog, geografskog i povijesnog znanja koji je konceptualno usporediv s načinom posredovanja znanja lingvističkim jezikom. Glazba nije nešto (tehnika) što je izvan ili naspram diskurzivnog znanja, čemu se znanje naknadno, posredstvom lingvističkog značenja pridodaje kao izraz propozicija, objašnjenje, interpretacija ili rasprava, odnosno, kao strani i naknadni višak vrijednosti. Zato se na glazbu mogu primijeniti riječi Jacquesa Lacana o psihoanalitičkoj tehnici: "Mi, pak, tvrdimo da se tehnika ne može shvatiti, pa prema tome ni ispravno primijeniti, ako se ne poznaju pojmovi na kojima je zasnovana. Naš zadatak će biti da pokažemo da ovi pojmovi dobivaju svoj puni smisao samo kada se orijentiraju na područje jezika, samo kada se uređuju prema funkciji govora."

John Cage u otvorenim djelima (glazbe, poezije, slikarstva i životne aktivnosti) kao da pokazuje da glazba i umjetnost nisu nešto dano po sebi (posebna ontološka prisutnost) nego ono što se izvršenjem upisuje u trenutak vremena i zatim ostaje kao trag koji prekrivaju drugi tragovi društva. Prema Richardu Leppertu, Cageov pristup tišini čini očiglednim status glazbe kao diskursa: "Moja poanta je: muzički diskurs nužno i prethodi i prekoračuje semantički kvocijent bilo kojeg pojedinačnog glazbenog teksta. Glazbeni diskurs djeluje, drugim riječima, čak i u tišini. Tu je činjenicu briljantno artikulirao John Cage, koji je ostvario specifičnu upotrebu ljudskog pogleda kao uzročnika problematiziranja glazbene tišine: "Trebali ste biti tamo da biste vidjeli tišinu i da biste znali da je ono što se dogodilo bilo nemuzički muzičko. Ako glazbeni diskurs funkcionira čak i u tišini, može li značenje ovog tihog presedana biti demonstrirano? Kako?"

LITERATURA: Barc1, Kram1, Krim1, Lep1, Lep2, Mccla1, Mccla2, Mccla3, Nat1, Said2, Schwarzd1, Schwarzd2, Shep1, Subot1, Subot2, Šuv88

Diskurzivno. Diskurzivni aspekti vizualnog umjetničkog djela su elementi koji određuju njegova značenja i narativni sadržaj te povezuju njegovu vizualnu pojavnost sa semiotičkim i lingvističkim poretkom kulture.

U tradiciji zapadne umjetnosti umjetnička djela ispunjavaju diskurzivne funkcije mimetičkom (pokaznom i prikazivačkom) organizacijom likovnog poretka slike i skulpture. Alegorija, vizualna metafora i vizualni jezik su oblici uspostavljanja diskurzivnih funkcija (vizualnog govora) umjetničkog djela.

Umjetnička djela apstraktne umjetnosti su nediskur-

zivna budući da su njihova značenja određena vizualnom pojavnošću samog predmeta ili strukture predmeta, a ne funkcijama prikazivanja, narativne organizacije ili upotrebom lingvističkih i semiotičkih aspekata. U avangardama, neoavangardama i postavangardi razrađen je specifičan model rada s diskurzivnim aspektima: u pikturalno ili plastičko umjetničko djelo uvedeni su diskurzivni elementi (znakovi, simboli, slova, brojevi, riječi ili fragmenti tekstova) koji su vidljivi u dvojnosti vizualne pojavnosti zapisa i semiotičke ili lingvističke komunikacije značenja. Djela konceptualne umjetnosti su diskurzivne realizacije (tekstovi) koje se izlažu kao djela likovnih umjetnosti: tekst je ispisan na zidu galerije, rječnička definicija je snimljena i povećana za izlaganje, teorijski esej napisan je pisaćim strojem i uokviren.

Djela postmoderne su diskurzivna budući da se vizualno umjetničko djelo (od slike do filma) definira kao vizualni tekst koji nastaje postupcima citata, montaže i kolažiranja različitih značenjskih primjera iz povijesti umjetnosti i kulture. Za postmodernizam je bitno da su aspekti umjetničkog djela podređeni zahtjevima suočivanja, povezivanja i transformiranja značenja, čime umjetničko djelo vizualnim, semiotičkim i lingvističkim sredstvima "govori" o nastajanju i transformiranju značenja umjetnosti i kulture. Pokazuje se da ne postoje nove forme i nova značenja umjetničkog djela nego samo nove transformacije, kombinacije i varijacije povijesnih značenja akumuliranih u kulturi. Kad američki postmoderni slikar David Salle u istoj slici suočuje kompoziciju geometrijske apstrakcije, crtež stripa i hiperrealistički naslikanu golu žensku figuru iz pornografskog časopisa, teži paradoksalnom suočivanju i naglašavanju različitih oblika i formula stila, žanra i slikarskog "govora" (diskurzivnosti).

LITERATURA: Balm4, Balm5, Balm6, Bry1, Bry3, Bry5, Johan1, Mots1, Šuv33, Šuv40, Šuv63

Dizajn. Dizajnom (design) se u najopćenitijem smislu označava bilo koji projekt i proces projektiranja kulturalnih artefakata. Termin dizajn se prevodi kao oblikovanje ili vizualno oblikovanje. U užem smislu dizajnom se naziva umjetnička i tehnička disciplina projektiranja objekata za masovnu industrijsku proizvodnju. Dizajn treba razlikovati od unikatnog ili maloserijskog oblikovanja umjetničkih objekata primijenjenih umjetnosti, upravo po tome što je kao disciplina usmjeren masovnoj industrijskoj proizvodnji estetiziranih proizvoda za svakodnevni javni i privatni život u kulturi i društvu. Dizajn kao projektiranje za masovnu industrijsku proizvodnju pojavljuje se krajem XVIII. stoljeća, da bi se kroz XIX. stoljeće razvio u definirano područje rada. U početku je dizajn bio povezan s arhitektonskim projektiranjem svakodnevnih prostora i objekata. U XX. stoljeću dolazi do burnog i totalizirajućeg razvoja dizajna. Početkom XX. stoljeća evolucija oblikovanja je bila vezana (1) za procese otvaranja primijenjenih umjetnosti industriji (Secesija, Art Nouveau, Art Deco) i (2) za eksperimentalna interdisciplinarna područja avangardističkih istraživanja umjetničkog i primijenjenog oblikovanja u smjeru konstruktivističke, industrijske, racionalističke i funkcionalističke proizvodnje (Bauhaus, De Stijl, sovjetski umjetnički instituti VHUTEMAS, UNOVIS, GINHUK) tijekom 20-ih godina. U drugoj polovini XX. stoljeća, u epohi visokog modernizma, dizajn postaje definirana interdisciplinarna profesija uključena u sve oblike društvenog života kroz povezanost industrijske i informacijske proizvodnje i tržišne razmjene. Krajem XX. stoljeća, razvojem digitalnih tehnologija, o dizajnu se govori kao općim strategijama i brojnim taktikama artikulacije ideološke materijalne sfere privatnog i javnog života. Dizajn postaje osnovna tehnika projektiranja i kontrole simulacijske proizvodnje kulturalne i društvene realnosti. U takvoj situaciji, u epohi umjetnosti u doba kulture, dizajn se tumači kao tehnika kulturalnog oblikovanja, artikulacije, kontrole, postavljanja, poništavanja, skrivanja, regulacije i deregulacije svakodnevnog javnog i privatnog života.

Umjetničko-tehnička disciplina dizajna je tržišno orijentirana, što znači da se zasniva na složenim interdisciplinarnim pristupima analizi tržišta, predikaciji budućeg projektiranja i proizvodnje na osnovi potreba, zahtjeva ili usmjeravanja tržišta, analizi ekonomske dobiti, analizi estetskih karakteristika koje se smatraju umjetnički, kulturalno i tehnički optimalnim, projektiranju koncepta i vizualne realizacije koncepta objekta, projektiranju načina proizvodnje, distribucije, prodaje, recepcije i potrošnje objekta ili pojava. Razlikuju se različite discipline u okviru općeg pojma dizajna: industrijski dizajn (najopćenitiji pojam), dizajn odjeće, dizajn namještaja, dizajn interijera i eksterijera u okviru arhitektonskih kompleksa, scenski dizajn, grafički dizajn, dizajn reklama, dizajn kompjutorskih audiovizualnih slika, dizajn zvuka. U suvremenoj teoriji medijske popularne kulture govori se i o meta-dizajnu ili dizajnu informacijskog post-industrijskog društva koji se bavi javnim ili medijskim događajima, svakodnevnicom, svakodnevnim ponašanjem, odnosno, pojam dizajna se proširuje na različita područja organizacije, promocije, regulacije i kontrole djelovanja u suvremenoj

kulturi, pa se u političkom i marketinškom smislu govori o dizajniranju umjetničkog djela kao pojave masovne kulture, dizajniranju informacija, dizajniranju javnog mnijenja, dizajniranju lika političara, dizajniranju relativnih rodnih identiteta, dizajniranju ponašanja, dizajniranju vjerovanja, dizajniranju želje.

LITERATURA: Albr1, Bayer1, Brew1, Den41, Dorf4, Dorf6, Galj2, Gllel, Itt2, Meš9, Meš15, Papa3, Pev1, Thol, Walk4, Welsch2, Woodh1

Događaj. Vidi: Akcija, Fenomenologija događaja, nova fenomenologija, Hepening, Performans, Procesualna umjetnost, Vrijeme

Dogma 95. *Dogma 95* (*Dogme 95*) je grupa filmskih redatelja osnovana u Kopenhagenu u proljeće 1995. godine. U grupi su surađivali Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobson. Grupa je objavila proglas ili skup pravila redateljskog djelovanja *Obećanje nevinosti* koju su potpisali von Trier i Vinterberg. Ta pravila su bila ideološke i poetičke dogme koje su definirale filmsku praksu izvan i naspram studijskog i žanrovskog filma. Deset točaka koje su proklamirali glase: (1) snimanje se odigrava na konkretnoj lokaciji, (2) slika i zvuk se ne snimaju odvojeno, (3) kamera je nošena u ruci, (4) film mora biti u boji, bez dodatnog osvjetljenja, (5) optički rad i filteri su zabranjeni, (6) film ne smije sadržavati površne akcije (na primjer, ubojstva, trgovinu oružjem), (7) vremensko i geografsko otuđenje je zabranjeno, tj. film se odigrava ovdje i sada, (8) žanrovski film je neprihvatljiv, (9) filmski format mora biti 35 mm, i (10) redatelj ne smije biti podržavan. Ovakav koncept filmske režije je imao dvostruki kritički otklon od komercijalnog žanrovskog i studijskog filma, ali i od novoljevičarskog kritičko-utopijskog filma 60-ih, prije svega, od novog vala i novovalne projekcije *kozmetičkog* kraja filma. Redatelji su željeli disciplinirati i kanonski izvesti film kao determinirano djelo: "Disciplina je odgovor... moramo staviti naše filmove u uniformu jer će individualni film biti dekadentan po definiciji". Predvidivost dramaturgije postaje njihova bitna taktika. Filmovi koji su nastali u okviru *Dogme 95* su djela Larsa von Triera *The Idiots* (*Idioter to me*), Thomasa Vintenberga *Celebration* (*Festen*), Sørena Kragh-Jacobsona *Mifune*, Jean-Marca Barra *Lovers* i Kristiana Levringa *The King is Alive*.

LITERATURA: Gov1, Gov3, Hjo1, Kellyr1, Rom1, Stev1

Dokumentacija. Dokumentacija su tekstualni, dijagramski, foto, filmski i video radovi fluksusa, procesualne umjetnosti, performansa i konceptualne umjetnosti kojima umjetnik posreduje i izlaže informacije o svojem djelovanju u svijetu umjetnosti, kulturi i prirodi. Ideja dokumentacije je karakteristična za pripadnike umjetničkih postavangardnih pokreta: (1) čije realizacije imaju strukturu događaja i ograničeno vrijeme trajanja (hepening, body art, performans); (2) koji svoj rad realiziraju izvan umjetničkih institucija u urbanim ili prirodnim prostorima (ekološka umjetnost, land art, horizontalna plastika, ulična umjetnost); (3) čiji je rad definiran kao autorefleksivno istraživanje prirode umjetnosti, postupka realizacije umjetničkog rada ili oblika komunikacije u svijetu umjetnosti i kulture (konceptualna umjetnost, analitičko slikarstvo). Zadatak dokumentacije je doslovno i činjenično odrediti, opisati, objasniti i prikazati proces realizacije umjetničkog rada ili djela.

LITERATURA: Con1, Con2, Con3, Groy3, Kay2, Kosu8, Lipp5, Lipp7, Lipp9, Lipp10, Morg1, Morg11

Doslovno. Doslovnim (*literary*) se u minimalnoj i procesualnoj umjetnosti 60-ih godina karakteriziraju umjetnički radovi koji nisu napravljeni ni kao slika ni kao skulptura nego kao doslovno i direktno prisutni objekt koji potvrđuje svoju materijalnu, prostornu i vremensku prisutnost. U modernističkom slikarstvu i skulpturi, prema Clementu Greenbergu i Michaelu Friedu, pikturalna površina ili skulpturalni objekt nije doslovna površina ili trodimenzionalno tijelo nego površina i predmet koji zastupaju ili tek provociraju metaforu, estetsko, simboličko, emocionalno, itd. Time što je pikturalna, površina nosi posrednu izuzetnu vrijednost slikarstva koja se doživljava i spoznaje osjetilnim (vizualnim) putem. Naprotiv, prema Donaldu Juddu *specifični objekt* je umjetničko djelo koje pokazuje svoju materijalnu i prostornu prisutnost bez simboličkih, estetskih i fikcionalnih funkcija. U statementu on naglašava da njegova serija čeličnih kocki ne izražava neki skriveni univerzalni (na primjer, religiozni ili racionalni) red nego doslovno pokazuje samo čelične kocke poredane u jednostavni niz. U postmodernoj umjetnosti nakon 80-tih godina oprečni se par doslovno i nedoslovno često upotrebljava kao indeks kojim jedno djelo ukazuje na svoje reference prema kasnom modernizmu (doslovnost) ili prema tradiciji, modernizmu i postmodernom simulacionizmu (nedoslovnost). Postmodernu umjetnost karakterizira intencija poništavanja doslovnog i, zatim, argumentiranje stava da ni jedan element u kulturi ne može biti pokazan kao doslovan, time što je uvijek u odnosu s drugim elementima kulture. U umjetnosti 90-ih se rekonstruiraju ili korigiraju određene strategije minimalne umjetnosti. Pri tome se pokazuje da

doslovnost specifičnog objekta minimalne umjetnosti u postmodernoj postaje znak za odnos prema nedoslovnom (metaforičnom, simboličnom i alegorijskom), a ne samo doslovna prisutnost materije, objekta ili instalacije.

LITERATURA: Battc1, Com2, Fer8, Frie2, Frie3, Jud1, Kosu14, Kusp5, Meye1, Morri3, Morri4

Doživljaj umjetničkog djela. Vidi: Recepcija

Drama prevođenja. Drama prevođenja je demonstracija postmodernističkih diskontinuiteta, prekida, razlika, heterogenosti i *hiatusa* između subjekata komunikacije, odnosno između teksta (slike, filma, pjesme, skulpture, fotografije, instalacije) i subjekta (umjetnika, promatrača, slušaoca, sudionika).

U modernističkoj teoriji je važila dogma o neprevodivosti efekata umjetničkog djela (ma što ono bilo) na lingvistički jezik. Prema toj dogmi efekti koje proizvodi umjetničko djelo umnogome nadilaze semantičke mogućnosti jezika opisa, objašnjenja i interpretacije. Naprotiv, postmodernistička teorija polazi od stava da se svi umjetnički efekti mogu identificirati tek ako su u polju semantičkih ili simboličkih vrijednosti (značenja), odnosno da su svi efekti umjetnosti (pikturalnost, plastičnost, iluzionizam, vremenski aspekti, emocionalni učinci) strukturirani po uzoru na lingvistički tekstualni sistem. Pri tome identificiranje efekta djela, suglasno lingvističkim značenjima, nije proces uspostavljanja direktne i nevine korespondencije nego složeni proces koji se zasniva na ugradnji različitih interpretativnih točaka, gledišta, vrijednosnih sistema. Postmoderni prijevod nije hermeneutički, budući da odbacuje zamisao prvobitnog (izvornog) teksta (djela, konteksta) čiji smisao interpretacijom treba otkriti. Transformacija efekata djela na lingvistička značenja je semantičko umnožavanje djela u jeziku i jezika u jezicima suvremene kulture. Semantičko umnožavanje djela u jeziku i jezika u jezicima suvremene kulture realizira se kroz sljedeće tipove prevodilačkih zahvata: (1) ugradnja točke gledišta u prijevod je postupak kojim prevodilac (osoba koja komunicira, kritičar, antropolog, gledalac) u djelo ugrađuje svoja značenja i vrijednosti, (2) kontekstualni prijevod se zasniva na uvjerenju da svaki kontekst osigurava specifična i jedinstvena značenja koja treba interpretirati suglasno kontekstu upotrebe, odnosno, prijevod je rekonstrukcija smisla konteksta koji se promatra, (3) transfiguriranje je postupak prenošenja djela iz konteksta u kontekst, pri čemu se njegovo značenje pokazuje kao mapa značenja koje djelo zadobiva prenošenjem i smještanjem iz konteksta u kontekst, (4) produktivni prijevod je prijevod koji se zasniva na tekstualnoj proizvodnji smisla, prevodilac nadograđuje osnovni tekst (djelo) prepuštajući se produktivnim potencijalima jezika.

Pojedina postmoderna umjetnička djela se zasnivaju na prikazivanju mehanizama prevođenja u postmodernoj kulturi. Na primjer, američki prozni pisac Raymond Federman koristi postupke produktivnog prijevoda. On je bilingvalni pisac: piše na francuskom i engleskom jeziku. Vlastitu bilingvalnost potencira u proznim tekstovima koji su djelomično pisani na engleskom a djelomično na francuskom, tako da rečenica koja započinje na engleskom završava na francuskom i obratno. Jezički pjesnici Charles Bernstein, Bruce Andrews i Ron Silliman u pjesničkom tekstu suočavaju različite žargone, ideološke idiolekte i tehničke jezike (na primjer, jezik rada s kompjutorima), tako da je pisanje pjesme suočavanje različitih jezika, a čitanje je uspostavljanje prevodilačkih interpretacija između različitih jezika, jezičkih stupnjeva (prvostupanjski jezik, metajezik), žargona i konstrukata. Joseph Kosuth u kasnim poststrukturalističkim djelima radi s različitim oblicima prevođenja: zamjena vizualnih izraza propozicijama, prevođenje s vizualnog na lingvistički jezik i obratno, uspostavljanje korespondencija ili paradoksalnih korespondencija između različitih jezičkih igara, prevođenje s lingvističkog jezika na drugi lingvistički jezik, prijevod kao interpretacija i interpretacija kao poništavanje izvornog značenja, upotreba filozofskog teksta kao umjetničkog objekta.

Na kulturološkom planu zamisao prevođenja u postmodernoj kulturi pokazuje sljedeće aspekte: (1) prevođenje je aproksimativni oblik komunikacije koji je nužan, ali nikada ne može biti potpuna razmjena i razumijevanje, (2) prevođenje se realizira i po vertikalnoj osi različitih društvenih jezika (tehničkih, profesionalnih, klasnih, regionalnih i nacionalnih) i po horizontalnoj osi (prvostupanjskih nacionalnih jezika), (3) simultana egzistencija različitih jezika i njihovih varijanti je odlika postmodernog multikulturalnog društva zasnovanog na pluralnom uvažavanju razlika, i (4) ni jedan jezik bilo kojeg tipa nije zatvoren, stabilan i univerzalan produktivni modus društva nego promjenljiv, intertekstualan i produktivni sistem proizvodnje kompleksnih prikaza imaginarnog, simboličkog i realnog koje konkretno društvo stvara za sebe.

LITERATURA: Golds1, Derr3, Derr4, Derr6, Derr8, Derr10, Kosu8, Kosu13, Kosu14, Kosu15, Wein2, Welchm2

Dripping painting. Pollock je razvio tehniku rasipanja boje *(dripping painting)* preko cijele površine platna *(all-over drip paintings)*. Hodao je po platnu rasprostrtom po podu i iz probušene kante rasipao boju.

Nastali tragovi su tragovi snažnog, gotovo nasilnog kretanja umjetnika i njegove geste, a rezultat je obojeno polje slike. Dok su nadrealistički automatski crteži i slike Massona i Ernsta utemeljeni na koncentriranim konturama i linijskim strukturama, Pollockove slike izazivaju *all-over* efekt. Na Pollockovim velikim *dripping* slikama, na primjer, *Number 1* iz 1948., *Autumn Rhythm* iz 1950. ili *Blue Poles* iz 1953., linije nastale prskanjem i curenjem boje isprepliću se u gusto tkivo emulzije boje, tako da nije moguće pratiti bilo koju od njih. Nastaje likovni prostor isprepletenih linija, mrlja i tragova koji se ravnomjerno, potencijalno beskrajno širi u svim pravcima plohe slike. Pollockove slike polja najavljuju i usmjeravaju novu praksu umjetničkog djelovanja: umjetnik nije samo stvaralac nego akter koji svojim činom u prostorno-vremenskom kontinuumu (svojim hepeningom, performansom) stvara djelo. Njegove slike se zato mogu promatrati i kao dokumenti izvođenja njegove slikarske egzistencije i rituala, a ne samo kao estetsko umjetnički proizvodi. Po tome je Pollockovo djelovanje u povijesti moderne umjetnosti XX. stoljeća pionirsko i bitno inovativno.

LITERATURA: Artla25, Aup4, Den98, Den 99, Fer6, Frasc1, Gav2, Green1, Oh1, Tu1

Droga. Droga je u umjetnosti zastupljena: (1) kao stimulativno sredstvo za poticanje neobičnih, egzotičnih i potisnutih fantazija koje se prikazuju u umjetničkom djelu (postnadrealizam, fantastičko slikarstvo, psihodelična umjetnost); (2) kao sredstvo kojim se provociraju i ispituju tjelesne i psihičke moći (body art); na primjer, Marina Abramović je tijekom performansa koristila svoje tijelo kao sredstvo manifestiranja psihofizioloških reakcija nakon uzimanja preparata za liječenje akutne shizofrenije; (3) zbog postizanja ritualnog transa u performansima; (4) kao način govorenja o povezivanju umjetnosti i života kroz rad s prirodnim svijetom. Na primjer, fluksus umjetnik Hermann de Vries izveo je rad *Ovo sam što sam* (1985.) kao ispis imena svih biljaka koje je tijekom života uzimao, a na prvom su mjestu bile biljke koje su mu omogućile da postane svjestan ovog svijeta (kanabis); (5) kao element životnih situacija (droga kao karakterizacija nekih od svjetova umjetnosti: underground umjetnost, hipi umjetnost, kontrakultura, rock kultura, njujorški svijet umjetnosti postmoderne).
U kulturološkom smislu razlikuju se: (1) predmodernistički pristup narkoticima kao stimulatorima egzotičnih izvaneuropskih civilizacija, tj. pisac, slikar, muzičar, znanstvenik i putnik je izuzetni pojedinac koji sebi dopušta neuobičajene uvide i doživljaje nedostupne "normalnim građanima" (uloga droge u životu umjetnika viktorijanske ere u Velikoj Britaniji ili francuskih umjetnika iz druge polovine XIX. stoljeća); (2) modernistički pristup je prosvijećeni pristup nepoznatom, korisnik droge je uživalac, znanstvenik koji eksperimentira na sebi i antropolog koji ulazi u nepoznatu kulturu; na primjer, pisac Aldous Huxley i mistik Alain Watts su izvodili psihodeličke eksperimente na sebi radi dostizanja novog unutarnjeg pogleda na oblike svijesti i zanemarene religijske tradicije, a apstraktni slikar Henri Michaux je eksperimentirao s meskalinom da bi postigao višu osjetljivost osjetila i pustio da se to stanje taloži u crtežima nazvanim *psihogrami*; (3) kasnomodernistički pristup narkoticima kasnih 60-ih označuje uvjerenje da eksperimenti s drogom mijenjaju svijest korisnika koji time postaje revolucionarni i subverzivni sudionik u pobunama protiv modernističke otuđenosti i birokratizacije društva. Tako se, na primjer, Timothy Leary 60-ih godina zalagao za to da psihodeličko iskustvo preraste u totalnu i autonomnu kulturu; svoje djelovanje nazvao je "neurologijska politika"; (4) preko rock kulture i masovne industrije zabave droga je 70-ih postala roba masovne otuđene potrošnje (trenutak ekstaze u sivoj svakodnevnici); (5) postmodernistički pristup drogi karakterizira paradoksalno tragično suočivanje droge s AIDS-om, simulacijom opscene dekadencije na kraju stoljeća, potiskivanjem organskih stimulusa digitalnim *simulacrumom* svijesti i traganjem za totalnim uživanjem, oslobođenim smisla i cilja.

LITERATURA: Abr4, Beli8, Mor5, Rosz1, Rosz2, Walk3, Walk4

Druga linija. Druga linija su, prema Ješi Denegriju, radikalni, ekscesni, kritički, analitički, subverzivni i ekstremni primjeri modernističke umjetnosti u Jugoslaviji od završetka Prvog svjetskog rata do danas. Druga linija nije stilski ili jezički totalizirajući model deskripcije i interpretacije avangardi, neoavangardi i postavangardi nego otvoreni koncept kojim se naglašuje produktivno, konceptualno i ideološko odstupanje od dominantnih estetskih i umjetničkih tendencija umjerenog modernizma i konzervativnog postmodernizma, specifičnih za jugoslavenske kulturne prostore. Etapa avangardi određena je djelovanjem pokreta dade, zenita i konstruktivizma između 1920. i 1930. godine, etapa neoavangardi djelovanjem grupa *Exat 51* i *Gorgona*, kao i pripadnika pokreta enformela i novih tendencija između 50-ih do kasnih 60-ih, a etapa postavangardi pojavama procesualne umjetnosti, body arta, performansa i konceptualne umjetnosti, odnosno kritičkim, subverzivnim i ekstremnim primjerima

postmodernizma (retroavangarda, modernizam poslije postmodernizma) 80-ih i 90-ih godina.

LITERATURA: Den47, Den69, Den74, Den92, Den102, Den105

Druga moderna. Druga moderna je "nova moderna" koja nastaje obnovom moderne poslije društvene, političke ili umjetničke krize. Prema Heinrichu Klotzu moderna je zajednički pojam za povijest umjetnosti XX. stoljeća, što znači da je i postmoderna kao revizija moderne dio povijesti moderne. Prema njemu, postmoderna ne znači uništenje moderne nego kraj avangardne dogmatike. Dosadašnji povijesni tijek estetske moderne obilježava nekoliko epohalnih struja: (1) avangarda (klasična moderna - internacionalni stil), (2) diktatorski klasicizmi reakcije (umjetnost u fašističkoj Italiji, nacionalsocijalističkoj Njemačkoj, realsocijalističkom SSSR-u), (3) poslijeratna moderna (50-e godine u Europi i Americi), (4) arhitektonski ili graditeljski funkcionalizam i (5) postmoderna.
Šesta faza za Klotza predstavlja drugu modernu i ona obilježava kraj XX. stoljeća. Pojam *druga moderna* nije nov u njemačkoj teoriji umjetnosti. Djelomično se odnosi i na umjetnost 50-ih godina i trebao je poslije likvidacije modernosti u nacionalsocijalističkom Trećem Reichu označiti novo rođenje moderne (Karl Ruhberg). Prema Klotzu, *druga moderna* označava umjetnost za koju je postmoderna kao umjetnički stil povijesna prošlost. Preciznije, on ukazuje na procese u zapadnoj umjetnosti nakon sredine 80-ih godina, odnosno, na primjere nove apstrakcije u slikarstvu (neo geo), dekonstruktivizma u arhitekturi i tehnološke umjetnosti (fotografija, video, film, masovni mediji, kompjutori).

LITERATURA: Brej9, Klo2, Den85, Ug1, Ug2, Šuv68, Welsch1, Welsch5

Druga scena. Druga scena je psihoanalitički koncept (metafora, model) kojim se opisuje mjesto pojavnosti (djelovanja) nesvjesnog. Prema Jacquesu Lacanu nesvjesno je, slijedeći Sigmunda Freuda, označiteljski lanac koji se negdje (na drugoj sceni) ponavlja i ustrajava ukrštajući se u urezima što mu ih nude stvarni govor i razmišljanje koje mu on (Freud) upućuje.
Kritiku aristotelovskog mimezisa Jacques Derrida je zasnovao na metaforičnom uvođenju koncepta "scene pisanja". Metafora "scene pisanja" je izvedena iz Freudove koncepcije "nesvjesnog kao druge scene". Derrida je ukazao da Freud za nas izvodi scenu pisanja. Kao svi koji pišu i kao svi oni koji znaju kako pisati, Freud duplicira scenu, ponavlja i iznevjerava sebe na sceni za nas. Freud je onaj kojem dozvoljavamo da kaže koju scenu izvodi za nas i od njega tada posuđujemo skriveni epigraf koji tiho upravlja našim čitanjem. Nesvjesno je druga scena za scenu naše svakodnevne realnosti. Scena pisanja je druga scena u odnosu na tradicionalni, cjeloviti i narativno dovršeni i homogeni model mimetičkog teksta (uvod, razrada, zaključak ili prolog, epilog). Dovršenosti tradicionalnog mimetičkog teksta Derrida suprotstavlja performans pisanja na sceni pisanja. Drugim riječima, tekst postaje scena na kojoj se događa preobrazba diskurzivnog narativnog materijala (poretka označitelja i označenih) u hipotezu subjekta koja proizvodi moguće putove čitanja i interpretacije. Hipoteza subjekta, kao i putovi čitanja i interpretacije, nisu konačni, stabilni i kodificirani aspekti teksta nego otvoreni i promjenljivi trenuci u suočavanju jednog teksta s drugim tekstovima (intertekstualni nivo). Tekst slikarstva, drame, poezije ili filma izvodi se zato uvijek na dvije scene: (1) na prvoj sceni pojavnosti i izgleda djela i (2) na drugoj sceni pogleda-čitanja-pisanja (ako bismo nastavili ulančavanje potencijalnih scena, tada bi treća scena bila scena nesvjesnog strukturiranog kao jezik). "Nesvjesno teatra", "nesvjesno filma" ili "nesvjesno poezije" moguće su analogije "političkom nesvjesnom" (Fredrica Jamesona) ili "optičkom nesvjesnom slikarstva" (Rosalind Krauss). Nesvjesno teatra je skriveni poredak "teatarske umjetnosti" i utječe na strukturiranje "prve" ili "prednje" scene teatarske racionalnosti i subjektivnosti teksta, govora, ponašanja, ambijentalnog poretka, medijskog rada. Nesvjesno filma je skriveni poredak "filma kao umjetnosti" i utječe na strukturiranje "prve" ili "prednje" scene filmske racionalnosti i subjektivnosti teksta, govora, strukturiranja ekrana, pokreta, reza, montaže, kadra, odnosa svjetla, figura i zvuka.

LITERATURA: Derr6, Dob1, Kro1, Morg3, Sr2, Šuv33, Šuv58

Druga skulptura. Druga skulptura se odnosi na primjere dekonstrukcije zamisli skulpture u jugoslavenskim neoavangardama i postavangardama (1961.-1980.). Dekonstrukcija skulpture je postupak relativizacije, razlaganja i transformacije modernističkog koncepta skulpture definiranog kao autonomni, skulpturalni i prostorni medij izražavanja. Dekonstrukcija skulpture: (1) uvodi strukturalni princip organizacije prostora; (2) vodi transformaciji skulpture kao predmeta u prostornu instalaciju i ambijent, odnosno vodi transformaciji skulpture kao predmeta u proces realizacije predmeta, rada s predmetima, fenomenima prirode ili ljudskim tijelom; (3) pojavnost skulpture zamjenjuje tekstualnim teorijskim analizama pojma fizičkog i mentalnog prostora u duhu konceptualne umjetnosti.

LITERATURA: Den47, Šuv8

Drugi. Drugi je pojam poststrukturalističke i postmodernističke kritike tradicionalne logocentrične humanističke metafizike subjekta umjetnosti. Tradicionalna logocentrična humanistička metafizika zasniva se na dogmi o postojanju nadređenog subjekta (boga, gospodara, oca, stvaraoca) koji je izvan umjetničkog djela. On stvara umjetničko djelo, a ono govori o njemu. Postmodernistička teorija, naprotiv, pokazuje da je subjekt hipoteza koja nastaje u jeziku, a da bi se jezička hipoteza prihvatila kao subjekt, mora postojati Drugi (drugo biće, druga hipoteza) kojem je ona upućena. Subjekta nema izvan jezika, on je proizveden u jeziku i jezikom se upućuje drugom. Pojam drugog je uveo francuski psihoanalitičar Jacques Lacan, a razrađen je u poststrukturalističkoj teoriji Rolanda Barthesa, Michela Foucaulta, Julije Kristeve, Philippea Sollersa, Cvetana Todorova i Jacquesa Derridae.
Prema Lacanu je u tom smislu označitelj ono što zastupa (prikazuje) subjekt za neki drugi označitelj. Dakle, umjetničko djelo je ono što zastupa (prikazuje) subjekt za neko drugo umjetničko djelo. Umjetničko djelo postoji tako što je u pojavnim i značenjskim odnosima prema drugim umjetničkim djelima. Svaka lacanovska rasprava o umjetničkom djelu razlikuje prostor strukturiranja subjekta i djelovanja Drugog. Barthesova teza o "smrti autora" proizlazi iz ideje Drugog. Predmet, tekst ili događaj je umjetničko djelo tek po tome što je upućeno Drugom. Drugi ga svojom recepcijom (percepcijom, čitanjem) dovršava, a kako umjetničko djelo nije upućeno samo jednom Drugom nego mnogima u kulturi ili povijesti kulture, djelo ima beskrajno mnogo dovršetaka. Umjetničko djelo ne nastaje prikazivanjem ili odražavanjem realnog svijeta prirode i kulture nego prikazivanjem i odražavanjem jezičkih i vizualnih (narativnih, likovnih) izraza i primjera iz povijesti umjetnosti i kulture, jer su povijest umjetnosti i kultura uvijek odlagalište ili arhiv u kojem umjetnik pronalazi Drugog kojem se obraća i koji ga čini mogućim.

LITERATURA: Bart7, Biti4, Inr1, Lac6, lac7, Levinas1, Levinas2, Šuv50, Šuv75, Todo6

Drugostupanjska umjetnička praksa. Vidi: Metaumjetnost

Duchampovska tradicija. Vidi: Dada, Njujorška Dada, Fluksus, Konceptualna umjetnost, Neodada, Ready-made

Duh vremena. Duh vremena (njem. Zeitgeist) je koncept objašnjavanja i tumačenja umjetnosti sa stajališta da je umjetničko djelo određeno intelektualnom atmosferom i klimom mišljenja u kojima nastaje. Prema njemačkom filozofu i povjesničaru kulture Wilhelmu Diltheyju, teza o duhu vremena ukazuje na to da se u svakoj povijesnoj epohi sve manifestacije društvenog života mogu objasniti iz jedinstvenih "povijesnih" osnova, pa je to razlog što se govori, na primjer, o romantizmu u glazbi, likovnim umjetnostima, književnosti i filozofiji. Obnova zamisli o duhu vremena pojavila se početkom 80-ih godina pojavom postmodernističkog neoekspresionizma. Suprotstavljajući se modernističkom konceptu i projektu progresa, linearnog razvoja povijesti umjetnosti i redukcionizma kao osnovne estetičke norme, njemački i talijanski teoretičari postmodernizma vratili su se ideji duha vremena. Ako se prihvati teza da neoekspresionističko slikarstvo izražava epohu i duh postmodernističke ekspresivnosti, eklektičnosti, manualnosti, erotizirane dekadencije, subjektivnosti i regionalno-nacionalne koncepcije kulture, ono se više ne tumači kao produkt krize modernizma, regresije projekta progresa i tržišne korupcije umjetnika nego kao realnost nastupajuće epohe. Postmoderna nije samo još jedan stil ili pokret nego epohalni obrat u povijesti Zapada, koji označava jedno veliko "sada" u kojem je simbolički zastupljena i u koji je smještena cjelokupna povijest umjetnosti i kulture.

LITERATURA: Zeit1, Zeitg1

Dviženije. Dviženije (pokret, kretanje) je neoavangardistička eksperimentalna umjetnička grupa koja je djelovala u područjima od kinetičke umjetnosti preko utopijskih ambijentalnih projekata do ludizma i hepeninga, a osnovana je na inicijativu Leva Nusberga u Moskvi 1962. godine. Tijekom petnaest godina rada u njoj su surađivali Galina Bitt, Pavel Burdukov, Viktor Buturlin, Tatjana Bistrova-Grigorjeva, Galina Golovejko, Vladimir Galkin, Aleksandar Grigorjev, Anatolij Kričnikov, Jurij Lopakov, Klaudija Nedelko, Francisco Infante, Natalija Prokuratova, Ljudmila Orlova, Vjačeslav Ščerbakov i Viktor Stepanov. U početku je istraživački rad grupe referirao iskustvima ruskog i sovjetskog avangardnog konstruktivizma. Polazeći od konstruktivizma, suradnici grupe su razvili neokonstruktivističku kinetičku i paraarhitektonsku praksu. Grupa je nastupala na izložbama *Nova Tendencija 3* 1965. i *Tendencije 5* 1973. u Zagrebu. Prema Enricu Crispoltiju rad grupe se odvijao u dvije faze. U prvoj se provode konstruktivistička i optičko-kinetička istraživanja i konstruiranja modela i makro objekata za javne prostore uz upotrebu novih materijala. U drugoj fazi, koju karakterizira istraživanje ludičkih sistema i modusa ponašanja, počinje složeni projekt *IBKS (Artificijelna bioničko-*

kinetička okolina). IBKS je zasnovan na utopijskim konceptima i projektima artikulacije životnog mikro i makro prostora. Cilj grupe nije bio samo egzaktna realizacija objekata i ambijenata nego konstrukcija složenih egzistencijalno simboličkih životnih cjelina. Dio utopističke i znanstveno fantastičke (SF) produkcije, koju nije bilo moguće realizirati u suvremenim medijima i tehnologijama u realsocijalističkom SSSR-u, članovi grupe su bilježili kroz scenografsko slikarstvo. Tijekom 70-ih godina su realizirane ludičke situacije i događaji u zatvorenim i otvorenim prostorima koje su, s jedne strane, bile produžetak kinetičkih istraživanja prelaskom s konstruiranja dinamičkih objekata na izvođenje bihevioralnih događaja (hepening, *event*), a s druge strane, bile su pod utjecajem američkog hepeninga i ludičkih pararituala hipi kulture. Nakon prestanka rada grupe 1976. godine, Nusberg je nastavio umjetnički rad u Parizu. Njegov kasniji rad je bio zasnovan na arhiviranju produkcija i koncepata grupe Dviženije, kao i pokušajima realiziranja neostvarenih utopijskih projekata.

LITERATURA: Den28, Den30, Den102, Henr1, Novet2, Novet3, Nus1, Pah1

E

Earth works. Temin earth works se koristi: (1) kao sinonim termina land art (radovi na zemlji); (2) označuje umjetničke radove procesualne umjetnosti u kojima se zemlja, pijesak, rude, minerali, kamen i otpadci koriste u realizaciji prostornih instalacija u prirodnom ili galerijskom prostoru. Earth works su instalacije koje nastaju prelaženjem značenjskih i medijskih granica modernističke skulpture i razvijanjem duchampovskih postupaka ready-madea prema skupljanju i izlaganju nađenog prirodnog ili umjetnog materijala u predoblikovanom stanju. Earth works radovi su po svojoj neoblikovanosti srodni realizacijama siromašne umjetnosti i antiform umjetnosti. *Amarillo Ramp* (1973.) Roberta Smithsona i *Double Negative* (1969.-1970.) Michaela Heizera su ujedno land art radovi jer su izvedeni na tlu u prirodnom pejzažu i earth works stoga što su načinjeni od materijala (kamen, zemlja) uzetih s tla, iz prirodnog ambijenta. Tipični earth works su radovi Waltera De Marie *50 kubičnih metara zemlje* (1968.) i *Skulptura pet kontinenata* (1987.). On je prostor galerije ispunio zemljom, odnosno kamenom, izloživši ispunjenost galerije kao umjetnički rad. Zemlja ili kamen koji ispunjavaju prostor u galeriji svoj "umjetnički smisao" dobivaju skretanjem pažnje s predmeta (slike ili skulpture) koji se unose u prostor galerije, ostajući uvijek od njega odvojeni, na sam prostor galerije. Robert Smithson je na izložbi *Earth Art Show* (1969.) izložio kutije s kamenjem. Izlagao je i minerale, rude i stijene prožimajući geologiju i umjetnost. Karakterističan rad je instalacija sa zrcalima i pješčarom iz okna u Sandy Hooku (1968.).

LITERATURA: Beard1, Brow1, Cela2, Junt7, Hob1, Holt1, Hunt7, Lipp10, Sonf1

Eat works. Eat works, umjetnost uzimanja hrane, umjetnički radovi koji se temelje na prikazivanju uzimanja hrane ili prikazivanju i izlaganju hrane kao umjetničkog objekta. U nadrealizmu i postnadrealizmu prikazivanje hrane i rituali uzimanja hrane imaju funkcije simulacije oralnog erotizma i kanibalizma. U pop artu hrana je korištena kao simbol otuđenog potrošačkog društva: prikazivana je ambalaža u kojoj se prodaje hrana, slikani su izlozi s tortama, mesom i povrćem. Claes Oldenburg je izrađivao velike plastične objekte, galerijskih ili arhitektonskih dimenzija, koji prikazuju hamburger, sendvič ili lizalicu. Andy Warhol je snimio film *Jedenje* (1963.) u kojem je dokumentaristički prikazan čin uzimanja hrane. Bečki akcionisti Hermann Nitsch i Otto Mühl realizirali su hepeninge u kojima je sirova hrana (krvavo meso, iznutrice) korištena kao materijal ritualnog orgijastičkog djelovanja. Ann Halprin je u duhu Gestalt terapije organizirala hepeninge u kojima su ljudi kroz kolektivne rituale uzimanja hrane bili uključeni u psihoterapijske situacije. Body art umjetnik Terry Fox je mijesio kruh, čime je rekonstruirao primarni alkemijski ritual transformacije energije i materije. Dennis Oppenheim je usporedo izložio fotografije koje ga prikazuju kako jede kolače u obliku ljudskog tijela (mladenčići) i medicinsku mikro fotografiju izmeta. Mladen Stilinović je izveo seriju fotografija na kojima je prikazana noga koja udara kruh. Rad je provokacija i eksces: (1) u socijalističkom društvu u kojem se hrana prikazuje kao dragocjeni proizvod vrijednih ruku radnika; (2) u kršćanskom društvu u kojem je kruh simbol Kristovog tijela.

LITERATURA: Gid1, Henr1, Kult2, Luc1, Ver1

EgoEast. EgoEast je naziv za neformalni grupni projekt usmjeren neokonceptualističkim istraživanjima aktualne kulture poslije pada Berlinskog zida. Projekt je iniciran i realiziran izložbom "EgoEast: hrvatska umjetnost danas" (Zagreb, 1992.). U EgoEast-u su surađivali: Aleksandar Ilić, Željko Božičević, Ivica Franić, Ivana Keser, Davor Pavelić. Projekt EgoEasta karakterizira istraživanje funkcionalnih/nefunkcionalnih objekata, suočavanje dizajniranja objekta i umjetničke upotrebe objekta (postupci ready-madea) i odnos vizualnog i verbalnog u odnosu na ambijentalne situacije. Umjetnici EgoEasta su radili s dvojnošću umjetničkog djela: kao informacije i osjetilnog fenomena. Pritom su objekte, instalacije, tekstove, dokumente, novine, itd. tretirali kao simulakrume masovne ili svakodnevne kulture. Njihov rad je primjer umjetnosti u doba kulture, drugim riječima, umjetničko djelo nije autonomni estetski objekt nego indeks, pokazatelj, simptom ili simulakrum medijske, potrošačke i javne kulture suvremenih društava.

LITERATURA: Ego1, Ego2, Stip5

Egzistencijalizam. Egzistencijalizam je filozofski smjer koji u središte stavlja promišljanje, raspravu i prikazivanje smisla ljudskog postojanja. Egzistencijalistička filozofija tvrdi da postojanje i život čovjeka

(njegova egzistencija) prethode njegovoj biti. Egzistencijalizam se razvija od kasnih 20-ih do kraja 50-ih godina. Razlikuje se: (1) predegzistencijalizam sjevernjačke filozofije Kierkegaarda, Nietzschea i ekspresionističke umjetnosti na početku XX. stoljeća, (2) njemački egzistencijalizam, svojstven kritici i reviziji tradicionalne metafizike bitka, formuliran u Heideggerovom djelu; (3) francuski egzistencijalizam Sartrea, Camusa, Simone de Beauvoir i Merleau-Pontyja, koji je teorija smisla ljudskog postojanja i otuđenja u modernom dobu, a istovremeno i poetička osnova književne i umjetničke produkcije.

Ekspresionističko slikarstvo njemačke grupe *Die Brücke* (1905.-1913.) navijestilo je egzistencijalizam u slikarstvu. Ono prikazuje tjeskobu, mučninu, traumu, odsustvo smisla i ishodišta ljudskog bića deformacijom ljudske figure i simboličkom upotrebom boja u izražavanju psiholoških i duhovnih stanja. Apstraktni ekspresionizam, lirska apstrakcija i enformel u pravom smislu su egzistencijalističke umjetnosti, jer su duhom vremena, značenjima i vrijednostima povezane s egzistencijalističkom filozofijom. Za apstraktni ekspresionizam, lirsku apstrakciju i enformel površina slike nije ekran za projiciranje mašte ili prikazivanja svijeta nego mjesto na kojem umjetnik ostavlja trag svojeg egzistencijalnog bivanja i činjenja u svijetu. Slikarsko platno postaje mapa tragova (putova) ljudskog direktnog izražavanja gestom, bojom, formom, materijalom. Bit umjetničkog djela nije u njegovoj materijalnoj strukturi i pojavnosti nego u tome što dokumentira dramu ljudskog bića.

Termin egzistencijalno povezuje se s radovima neodade, fluksusa, body arta, performansa, ali ga to kontekstualno ne povezuje s egzistencijalističkom filozofijom nego s prikazivanjem i pokazivanjem ponašanja i djelovanja umjetnika. Umjetnike ne zanima bavljenje univerzalnim osjećajima ili spoznaja ljudske egzistencije nego rad sa specifičnim i konkretnim vidovima ljudskog ponašanja i postojanja u prirodi, društvu, kulturi i umjetnosti. Egzistencija umjetnika i sudionika u "događanjima umjetnosti" postala je umjetničko djelo kojem više nisu potrebni posrednici. Steći iskustvo o umjetničkom djelu ili umjetnosti ne znači da ono pasivno djeluje na promatrača koji ga percipira i čita nego da sudionici događaja (od umjetnika do publike) umjetnost žive, prisvajaju, grade, razaraju i razumijevaju.

LITERATURA: Asht1, Heid6, Camus1, Posle1, Proh1, Sart1, Sart2, Sart3, Sart4

Eklekticizam. Eklekticizam, način stvaranja umjetničkog djela: (1) kojim umjetnik proizvodi nekonzistentan model izražavanja, konstruiranja, prikazivanja i označivanja; (2) kojim bira elemente i fragmente iz ostalih, međusobno različitih sistema, koje povezuje (montira) u novu cjelinu; (3) kojim mijenja točku gledišta (poantu) djela, oblike ponašanja i djelovanja, preuzimajući različite, raznovrsne i nespojive modele iz povijesti umjetnosti, kulture, znanosti i religije. Odnos suprotstavljenosti eklekticizma i antieklekticizma bitna je odrednica modernizma, kako na razini individualnog rada, tako i na razini međuodnosa avangardnih i modernističkih pokreta. Picassova slika *Gospođice iz Avignona* (1907.) tipičan je primjer modernističkog eklektičnog spoja nekonzistentnih stilskih obrazaca: modernističkog cezanneovskog geometrizma prikazivanja ljudskog tijela i shematskog etnografskog prikazivanja crnačkih maski. To rano kubističko djelo suprotstavljeno je konzistentnim stilskim rješenjima analitičkog kubizma, na primjer: geometriziranim plošnim slikama *Portret Ambroisea Vollarda* (1909.-1910.) ili *Kartaš* (1913.-1914.). Slikarsko suprematističko djelo Kazimira Maljeviča primjer je izuzetne slikarske konzistentnosti i antieklektičnosti, ali njegova teorija suprematizma je primjer eklektičkog spajanja nespojivog. On je povezao radikalizacije kubističkog i futurističkog likovnog izraza s tada aktualnim psihološkim teorijama percepcije, boljševičkom ideološkom retorikom, teozofskim učenjima koja su nastala spajanjem pravoslavlja, zapadne teozofije i budizma i, konačno, s ruskim književnim formalističkim teorijama. Konstruktivizam je težio likovnoj konzistentnosti vizualne forme, dok je nadrealizam nastajao kao eklektički spoj dadaističke destrukcije autonomije umjetničkih medija, psihoanalitičkih tehnika, marksističke ideologije, alkemijskih i magijskih rituala.

Eklekticizam je temeljna odrednica postmodernističke umjetnosti 80-ih godina. Ideja eklekticizma uvedena je u umjetnički rad: (1) iz kritike greenbergovske modernističke teorije, koja je težila autonomiji slikarstva i njenom likovnom pročišćavanju; (2) iz kritike teorijskog i praktičnog purizma minimalne i konceptualne umjetnosti; (3) iz stava da postmodernizam 80-ih godina označuje kraj povijesti, napretka i projekta umjetnosti i kulture, zbog čega je cjelokupna povijest umjetnosti i kulture otvorena i dostupna postmodernom umjetniku. Postmodernizmu je svojstven stav o nepostojanju prirodnog, osobnog i izvornog gledišta, pristupa umjetnosti i načina stvaranja umjetnosti te da svako umjetničko djelo nastaje kao odraz, citat i kolaž-montaža ostalih umjetničkih djela, umjetničkih pokreta i epoha. Takvo umjetničko djelo ne može biti konzistentan, autonoman i izvorni izraz umjetnika nego eklektički spoj umjetnikovog

stvaranja i kretanja po povijesti umjetnosti, kulturi i civilizaciji. U talijanskoj transavangardi i njemačkom neoekspresionizmu ideja eklekticizma je dominantno načelo stvaranja. Umjetničko djelo istovremeno postaje interpretacija povijesnih primjera umjetnosti i montaža suprotstavljenih stilskih shema, ideja, tipičnih ikonografskih znakova i narativno-anegdotskih vizualnih priča. Slike, skulpture i instalacije Francesca Clementea, Mimma Paladina, Enza Cucchija, Davida Sallea, A. R. Pencka, kao i De Stila Markovića, grupe *Alter Imago*, Lászla Kerekesa, Željka Kipkea, Mrđana Bajića, Jožc Slaka, Andraža Šalamuna, Tuga Šušnika primjeri su eklekticizma u formalnom likovnom, stilskom i značenjskom smislu. Clementeova monumentalna slika *Dva slikara* (1980.) primjer je postmodernističkog eklekticizma. Slika je triptih u kojem su prva dva dijela (lijevi i srednji) u tradiciji pejzažnog slikarstva zasnovanog na shematizmu renesansne linearne perspektive, a treći (desni) u stilu plošnog fovističkog pejzažnog slikarstva. Figure koje prikazuju dva naga muška tijela (slikare) u maniri su primitivističkog slikarstva i ekspresionističke figuracije 30-ih godina. Djelo nije samo likovni efekt nego i unutarslikarska rasprava različitih i raznorodnih modusa prikazivanja i izražavanja.

LITERATURA: Baril2, Brcj8, Cit1, Den50, Oliv4, Oliv 5, Oliv 6, Oliv 7, Oliv 9, Oliv 11, Oliv 12, Oliv 13, Oliv 14, Pley4, Schwarz1

Eklektički postmodernizam. Eklektički postmodernizam nastaje kasnih 70-ih i ranih 80-ih godina kao postpovijesna umjetnost prikazivanja povijesnih tragova na nehistorijski (sinkronijski) način. Eklektički postmodernizam tijekom prve polovine 80-ih označava srodne pojave i tendencije u umjetnosti: loše slikarstvo, *pattern* slikarstvo, anakronizam, neo neo, transavangardu, neoekspresionizam, novi barok. Pojam je utemeljen u eklektičkoj, antimodernoj i postmodernoj arhitekturi sredinom 70-ih godina, kada je arhitekt i teoretičar arhitekture Charles Jencks preuzeo pojam postmoderna iz književnosti i primijenio ga na dekonstruktivnu i eklektičnu kritiku modernizma u arhitekturi. Eklektička postmoderna arhitektura započinje kritikom funkcionalnosti, elitizma i stilske jednoznačnosti (konzistentnosti, koherentnosti) modernističke arhitekture Wrighta, Gropiusa, Le Corbusiera i Mies van der Rohea. Eklektička postmoderna arhitektura se definira kao "jezik" koji se koristi različitim "tragovima" i "stilskim kodovima" omogućavajući dekonstruktivne spojeve tradicionalnog i modernog, elitnog i populističkog, internacionalnog i regionalnog, estetskog i funkcionalnog, završenog i nezavršenog, starog i novog, cijelog i necijelog, građenog i rušenog.

Eklektička postmoderna označava umjetnost i kulturu poslije "povijesti modernizma" i historicističkog (razvojnog) određivanja modernizma kao permanentnog napretka. Postpovijesna epoha kraja XX. stoljeća uvjetovana je odsutnošću projekta napretka, eklektičkim citiranjem i montažom povijesnih tragova i relativističkom neobaveznošću nomadskog ili izvanstilskog djelovanja i izražavanja u umjetnosti, prije svega slikarstvu i skulpturi. Neki autori o eklektičkom postmodernizmu govore kao o "povratku slici", "povratku manualnom zanatu" ili "tjelesnom uživanju u slikanju i kiparenju". Povijest umjetnosti i kulture se smatra svojevrsnim depoom (arhivom, bibliotekom, muzejom) mogućnosti, tragova i upotrebljivih ikoničkih, indeksnih i simboličkih prikaza i izraza, a ne nužnošću odvijanja (razvoja, opadanja, nestajanja) suvremene kulture i umjetnosti. Eklektički postmodernizam se zasniva: (1) na povratku manualnoj tradiciji slikarstva i skulpture, (2) na zanimanju za figuraciju, fikcionalnost i fragmentarnu naraciju, (3) na simulaciji ekspresionističkog subjektivnog, osobnog, demonskog, ekstatičkog, narativnog (pripovjednog), fikcionalnog, automatskog i nesvjesnog likovnog *govora*, i (4) na zahtjevu da slika postane tijelo estetskog i erotskog uživanja slikara dok slika i promatrača dok *nju-sliku-skulpturu* promatra kao zavodničko/zavedeno objektno-tijelo u odnosu na vlastito osjetilno-tijelo. U postmodernističkom slikarstvu sve postaje dozvoljeno i moguće, a na sličnim osnovama se razvija i skulptura. Ova eklektička umjetnost je umjetnost katastrofe smisla, narušavanja racionalnosti, povijesnog determinizma i progresa umjetnosti.

LITERATURA: Arg10, Baril2, Brcj8, Cit1, Neub1, Den44, Den50, Doc3, Košč3, Kusp2, Kusp7, Luš1, Oliv4, Oliv 5, Oliv 6, Oliv 7, Oliv 9, Oliv 11, Oliv 12, Oliv 13, Oliv 14, Pley4, Schwarz1

Ekološka umjetnost. Ekološka umjetnost temelji se na izravnom i aktivnom radu sa životnom sredinom i odnosima prirode i artificijelnog svijeta kulture. Ekologija je znanost o životnoj sredini, o usklađivanju prirode i umjetnog svijeta kulture. Razlikuju se: (1) kasni modernistički koncept ekološke umjetnosti utemeljen na neokonstruktivističkim kibernetičkim eksperimentima; (2) postavangardni koncept ekološke umjetnosti utemeljen na kritici modernističkog projekta transformacije prirode u umjetni svijet kulture, proizvodnje i potrošnje; (3) postmodernistički tehno-estetički rad s virtualnim ili cyber prostorima. Kasni modernistički koncept ekološke umjetnosti, utemeljen na neokonstruktivističkim kibernetičkim eksperimentima, polazi od određenja ekologije kao znanosti koja se bavi životnim procesima, transfor-

macijama energije i utilitarnom organizacijom makroambijenata prirode. Simbiotičkim povezivanjem prirode, ljudskog i životinjskog tijela, energetskih procesa i ambijentalnih situacija i umjetnih tehnoloških sustava stvara se utopijski, novi svijet kibernetičkog doba. Za neokonstruktivizam, spoj prirodnog i umjetnog u dinamički sustav umjetničkog djela krajnji je domet estetske sinteze života, umjetnosti, kulture i prirode. Hans Haacke je od 1963. do 1969. realizirao više ekoloških modela. Njegov rad se naziva ambijentalna filozofija sistema, jer radi s cikličnim i razvojnim prirodnim procesima, uspostavljajući povratne sprege *(feedback)* između prirodnog procesa i umjetnog ambijenta. U radu *Kocka za kondenzaciju* (1963.-1965.) proces kondenzacije vodene pare odvija se u kocki od pleksiglasa, a u radu *Inkubator za piliće* (1969.) izložen je sistem inkubatora s jajima.
Postavangardni koncept ekologije, zasnovan na kritici modernističkog projekta transformacije prirode u artificijelni svijet kulture, proizvodnje i potrošnje, iniciran je oko 1968. godine u doba pobune mladih, komuna, hipi pokreta, ideala povratka prirodi. Ekološki pokret teži povratku prirodnom redu i skladu čovjeka i prirode. U land artu, earth works i horizontalnoj plastici prepoznaje se ekološka namjera prodora u divlju prirodu (land art Roberta Smithsona) i zenovskog uklapanja u prirodni ambijent (Hamish Fulton, Richard Long). Tijekom 70-ih godina u zapadnim zemljama nastaju ekološki pokreti (zeleni) čija se ideologija temelji na zaštiti prirodne sredine, obuzdavanju tehnološke ekspanzije, postizanju sklada između kulture i prirode. Nastaju kao protestne grupe, političke stranke, lokalne i vjerske komune, a obilježavaju ih ljevičarske ideje o kritici kapitalizma i potrošačkog društva, ali i desničarske ideje povratka prirodi, religijskom i mitskom skladu prirode i čovjeka. Joseph Beuys je svoj rad temeljio na pretpostavkama antropozofske ekonomije, marksističkog aktivizma, romantičarske sinteze umjetnosti i života, da bi kroz ideje socijalne skulpture utjecao na usklađivanje prirode i kulture u povijesnoj preobrazbi društva kroz umjetnost. *Družina v Šempasu* (1971.) provodila je kompleksan istraživački rad mikroambijentalnih (prirodna ili urbana lokacija), makroambijentalnih (geografskih) i planetarnih ekoloških sistema. Marko Pogačnik (grupa *OHO*, *Družina v Šempasu*) razvio je model liječenja zemlje kao metodu obnove i restauriranja ekološki uništenih lokacija (industrijske zone, napušteni površinski rudnički kopovi). Njegov pristup ekologiji temelji se na sintezi tradicionalnih duhovnih učenja, ambijentalne umjetnosti i suvremenih škola ezoterije. Rad realizira kao permanentnu pejzažnu instalaciju s grubo tesanim kamenjem, arhetipskim simbolima koje postavlja na karakteristična mjesta u prostoru koja pronalazi rašljama.
Postmodernistički tehno-estetički rad s virtualnim ili cyber prostorima temelji se na uvjerenju da je cjelokupna priroda uvedena u kibernetički sustav proizvodnje nove realnosti. Postmoderna tehnološka umjetnost opisuje umjetno stvoreno tijelo (kiborg) i umjetni prostor (cyber prostor, virtualni prostor) kao ekološke (eko) sisteme (ambijente, performanse) koji svijet preobražavaju u opscenu scenu ili ekranski prikaz ekstaze spektakla. U postmodernom društvu ekološki sustav postaje scena ili ekran za prikazivanje, projekciju ili simulaciju novog svijeta masovne kulture u kojoj su i priroda i društvo (prirodno i umjetno) televizijske ili ekranske informacije, čime se vrijeme i prostor sažimaju u trenutni planetarni kontinuum.

LITERATURA: Andel, Bent2, Bloo1, Burnh8, Gibs1, Krie2, Lipp15, Pog6, Tuis2, Vir4

Ekotehnika. Ekotehnikom se nazivaju različite tehnike upravljanja, regulacije i kontrole prirodne ili umjetne životne sredine. Riječ je o modernističkoj definiciji rada s ekološkim (okružujućim) parametrima prirode i kulture. Kada se ekotehnikom nazivaju različite tehnike i ideologije proizvodnje i potrošnje životne sredine i životnih procesa, riječ je o postmodernističkoj definiciji. Ona ukazuje na ljudski svijet ili životnu sredinu kao proizvod posredstvom kojeg suvremeno društvo stvara i troši svoj "svijet". Eko-okoliš ili "svijet" nije više prirodni (modernizam), ali ni transcendentni (zapadna humanistička tradicija), okružujući i sveobuhvatni poredak nego nestabilni, otvoreni, otuđeni i artificijelni poredak utvrđen tehnološkim zahtjevima i postupcima transformiranja (preobrazbe) i transfiguriranja (premještanja) vrijednosti. Kao oblik političke djelatnosti preuređenja "svijeta" ekotehnika se zasniva na: (1) planetarnoj tehnologiji (tehnologiji koja omogućava gotovo beskrajne transformacije i transfiguracije energije, dobara (materijalnih vrijednosti), rada, roba, informacija) i (2) svjetskoj ekonomiji (ekonomiji koja omogućava ekspanzivnu proizvodnju, razmjenu i potrošnju vrijednosti). Postmoderna ekotehnika nije pozitivna znanost, ona je oblik strateške političke tehnike i ekonomije određen trenutnim vladanjem proizvodnjom, razmjenom i potrošnjom stvarnih ili simboličkih vrijednosti. "Svijet" više nije vanjština (transcendentna ili prirodna) nego objekt društvene proizvodnje, razmjene i potrošnje. Ekotehnika nije određena pozitivnim projektom kontrole i održanja svijeta nego pluralnim, višeznačnim situacijama u kojima postoje i zahtjevi za očuvanjem prirodne sredine i nekontrolirana potrošnja "prirodnog" okoliša. Na djelu su istovre-meno

i ekološki idealizam (očuvati prirodu) i ekološka hipokrizija (priroda je objekt ljudske potrošnje kao bilo koji artefakt).

LITERATURA: Aest1, Andel, Aro1, Baud8, Baud1,0, Baud11, Baud12, Baud13, Bausd14, Braid2, Coy1, Druck1, Markov1, Mors1, Vi1, Vir2, Vir3, Vir4

Ekran. Ekran je površina na koju se projicira ili na kojoj se formira slika. Razlikuju se četiri upotrebe pojma ekran: (1) ekran sa svjetlosnom slikom - ekranska površina nastaje kada se na neku površinu pomoću svjetlosnog izvora projicira sjena, sjena predmeta na koji pada svjetlo, ili filmski ili fotografski dijapozitiv (filter kroz koji prolazi svjetlost); ekran sa svjetlosnom slikom je zasnovan na zamisli analognog prikaza oblika oblikom, (2) ekran sa elektronskom slikom - ekran s elektronskom slikom je elektronska cijev pomoću koje se analogno-digitalna informacija prikazuje kao vizualni prikaz; elektronski ekran je povezan s elektronskim sistemom koji obrađuje ili generira informacije ili algoritme u formi vizualnog (analognog) prikaza, (3) psihoanalitička metafora ekrana - psihoanalitička lacanovska metafora ekrana definira fantazmu kao ekran koji odvaja subjekt od realnosti, odnosno, ekran se ukazuje kao sama forma nesporazumijevanja, nemogućeg sporazumijevanja i nemogućeg viđenja Realnog, i (4) Baudrillardova simulacijska metafora ekrana - Baudrillardova metaforizacija ekrana je postlacanovska i simulacijska, jer ekran-fantazam "vidi" i interpretira kao jedini mogući objekt koji se upisuje na mjestu pojavnosti humanističkog subjekta i objekta. Kada Baudrillard kaže da je objekt danas u središtu svijeta, time podrazumijeva da ekran zauzima mjesto koje su u humanističkim interpretacijama zauzimali objekt i subjekt (njihovi odnosi).

LITERATURA: Ang1, Band11, Band14, Belt1, Bor1, Brun3, Gore1, Grž14, Grž15, Heg1, Lac6, Murr1, Pan1, Sr2, Šuv114

Ekran i slikarstvo. Zamisao ekrana u slikarstvu pojavljuje se pod utjecajem lacanovske psihoanalize, a razrađivali su ga semiolozi slikarstva Jean-Louis Schefer, Marcelin Pleynet i Braco Rotar. Polazi se od stava da površina slike nije direktni mimezis svijeta (prizora) nego pikturalna materija u vidnom polju proizvodi semantičke efekte te je time slika uvijek postavljena kao *semantička prijevara*, a ne kao "oprobavanje" i "provjera" realnosti. Svaki figurativni prikaz ili prizor nije je odrediv u cjelini svoje pojavnosti i beskonačno je polisemičan. Površina slike se u metaforičnom semiološkom smislu može opisati kao ekran koji omogućava beskrajna prelaženja pogledom površine slike i uspostavljanja čitanja. Čitanje je resemantizacija pogleda. Pikturalna površina slike imenovana kao *ekran* nije ništa drugo nego analogija fantazmu, što će reći "okvir" koji za svaki subjekt uvjetuje skupinu njegovih prikaza (*representations*). Fantazam se u teorijskoj psihoanalizi definira kao *ekran* koji odvaja subjekt od prave i simbolički neodredive i neuhvatljive realnosti. Odnos slike i onoga što ona prikazuje i izražava nikada nije direktan i doslovan nego je posredovan tekstom (tekstom kulture) ili fantazmom (pojedinačnim ljudskim odvajanjem subjekta od realnosti). U tom smislu slika doslovno ne prikazuje realnost ili neke aspekte svijeta (misao, emociju, Boga, političku moć, želju) nego ih prikazuje posredstvom teksta na koji referira (biblijski tekst, politički tekst, ljubavno pismo). Prema Bojanu Gorencu "Prije oblikovanja ekrana u slici valja se suočiti s ekranima pred slikom, spoznati raznorodnost viđenja i stvari, što znači prepoznati vlastiti užitak u slici." Time se želi ukazati na otklon od doslovnosti boje na podlozi slike koja u slikarstvu postaje pikturalna površina koja prikazuje i omogućava predočavanje unutrašnjeg ili vanjskog svijeta. Drugim riječima, između površine slike i oka koje je promatra u procesu promatranja i viđenja uspostavlja se jedan "fikcionalni ekran" oko kojeg se odigrava uživanje u slici i slikarstvu.

LITERATURA: Gore1, Marin7, Rot8, Rot10, Schef2, Schef3, Šuv137

Ekranska obrada površine. Ekranskom obradom površine se označava strojni (industrijski) postupak obrade površine čelika (prokrom) do visokog zrcalnog sjaja. Rad sa skulptorskom površinom visokog sjaja, zamućenošću ili izbrušenošću anticipirao je američki modernistički kipar David Smith. Zrcalna ili ekranska obrada površine u skulptorskim radovima umjetnika 80-ih i 90-ih godina najčešće se uspostavlja da bi se: (1) proizvedeni objekt identificirao kao visoko industrijski proizvod *fine obrade*, (2) proizvedeni objekt suprotstavio manualnoj obradi i (3) da bi se površina objekta istovremeno pokazala kao konkretna materijalna površina (označiteljskog poretka) i kao potencijalna površina fikcionalnih iluzionističkih odraza (*kao* virtualni prostor).

LITERATURA: Kraus1, Kraus3, Šuv58

Ekscentrična apstrakcija. Ekscentrična ili pomaknuta apstrakcija je, prema Lucy Lippard, naziv za primjere kiparskog rada s primarnim organskim ili ni-organskim-ni-geometrijskim oblicima. U galeriji *Fishbach* (New York, 1966.) organizirala je izložbu Brucea Naumana, Eve Hesse i Keitha Sonniera pod nazivom *Ekscentrična apstrakcija*.

Zamisao ekscentrične apstrakcije zasniva se na kritici

estetičkog formalizma postslikarske i geometrijske apstrakcije i minimalne umjetnosti koja tada nastaje. Ekscentričnoj apstrakciji je svojstven osobni izraz, narušavanje pravilnosti polaznih geometrijskih oblika, destrukcija vizualnog Gestalta i ukazivanje na erotičnost nastalih oblika. Eva Hesse je koristila sintetičke plastične materijale kao što su polietilen i fiberglas. Postupak je temeljila na uspostavljanju geometrijske skice objekta koji je u realizaciji narušavan djelovanjem fizičkih sila (gravitacija, toplina), nestabilnom prirodom korištenog materijala (elastičnost, savitljivost, tvrdoća, mekoća) i automatskim gestama.

LITERATURA: Lipp3, Lipp8, Lipp9, Naum1

Eksperimentalna muzika. Eksperimentalnom muzikom se naziva istraživačka, ekscesna i emancipacijska praksa komponiranja, izvođenja, slušanja i teorijskog tumačenja američke neoavangardne muzike od 40-ih do kasnih 70-ih. Pojam eksperimentalne muzike uveo je John Cage 1955. godine. Cage je iz egzistencijalizma i japanskog zen budizma teorijski i praktično preuzeo problematizaciju ljudskog stvaralačkog, interventnog, ali i receptivnog bivanja u svijetu, a kada je riječ o muzici u svijetu koji se sluša i gleda. Muzičko djelo je stoga ponuđeno kao otvoreni koncept i otvoreno djelo unutar prostora i vremena ljudskog bivanja. Od slikarskog apstraktnog ekspresionizma, prvenstveno od Jacksona Pollocka, preuzeta je zamisao važnosti akcije, čina i geste kao središnjeg i određujućeg aspekta umjetničkog djela. S druge strane, Cage se oslanja na različite nomadske eksperimente kompozitora Erica Satiea i slikara Marcela Duchampa. Od njih preuzima dadaističku gestu kao određujući stvaralački čin. Više nije bitno muzičko djelo kao rezultat kompozitorskog i izvođačkog stvaralačkog čina nego je bitan proces izvođenja koji je neodvojiv od egzistencijalnih situacija umjetnika. Zato je nova ili cageovski orijentirana muzika eksperimentalna. Usmjerena je na egzistenciju i ponašanje, a ne na cilj (zatvoreno djelo kao kulturalni produkt). U svojim tekstovima od 50-ih do 90-ih godina Cage je utemeljio zamisao muzike koja se nikada ne zaustavlja, koja je determinirana slučajem i koja se kao umjetnička egzistencijalna aktivnost pojavljuje kao antimuzički ili muzički događaj (na primjer, djelo *4'33"* iz 1952. ili brojne verzije prepariranog klavira), kao performans (izvođenje događaja koji nema striktno muzičke karakteristike, igra šahom, ples, teatarski postav), kao svakodnevni život (miješenje kruha, branje gljiva, razgovor, šetnja), ali i kao realizacija vizualnog djela (Cageove grafike), pjesničkog djela (razvoj prakse i teorije mezostiha), višemedijskog umjetničkog djela (objekti, instalacije, video djela) ili teorijskog pisanog ili govornog čina (dnevnici i predavanja). Ovakvim konceptom je određena otvorena i promjenljiva životna praksa koja je po svojoj biti politička, etička, religiozna i umjetnička, a pri tome je jasno i očito teatralizirana: "Kamo idemo odavde? Prema teatru. Ta umjetnost podsjeća na prirodu više nego muzika. Osim ušiju imamo i oči, a dok smo živi naš je posao da ih koristimo."

Pojam eksperimentalne muzike kao povijesne i parastilske kategorije je upotrijebio engleski muzikolog i kompozitor Michael Nyman početkom 70-ih. Nymanov pojam eksperimentalna muzika ukazuje na dvije bitne odrednice: (1) na razliku američke eksperimentalne muzike od europske avangardne muzike od 40-ih do 60-ih godina, i (2) na razvojnu liniju cageovske tradicije u drugoj polovini XX. stoljeća. Američka eksperimentalna i europska avangardna muzika, osim mnogih važnih zajedničkih koncepcija karakterističnih za neoavangardnu kritiku i prevladavanje zatvorenosti i elitizma visokog modernizma, razlikuju se po tome što (a) europska avangardna muzika (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono) od 40-ih do 60-ih godina pripada složenom procesu otvaranja i razvoja imanentno muzičkih problema u epohi nove znanosti i tehnike (integralni serijalizam, aleatorika, elektronska i kompjutorska muzika), dok američka eksperimentalna muzika teži performativnom odnosu s muzikom i izlaženju iz striktnih autonomnih okvira muzike u područje eksperimentalne multimedijske ili intermedijske umjetnosti. Cageovska tradicija se razvijala od neodadaizma (John Cage, Merce Cunningham) i eksperimentalnosti njujorške muzičke škole (Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff, John Cage, David Tudor) preko fluksusa (George Brecht, La Monte Young, Dick Higgins, Jackson Mac Low, George Maciunas, Nam June Paik, Charlotte Moorman) do elektronske muzike (John Cage, David Tudor, La Monte Young, Robert Ashley, Alvin Lucier), muzike indeterminizma (Toshi Ichiyanagi, Robert Ashley, Christian Wolff, Cornelius Cardew, *Scratch Orchestra*) do minimalne muzike (La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich).

LITERATURA: Barbar1, Blo1, Bloc1, Born1, Cag1, Cag2, Cag3, Cag4, Cag6, Cag7, Cag8, Duchw1, Friedm1, Gri1, Gri3, Gri4, Holm1, Jones1, Karo1, Loc1, Mcela2, Moritz1, Mus1, Njym1, Reich1, Schneb1

Eksperimentalna muzika i teorija kompozitora. Razlika američke eksperimentalne muzike i europske nove (avangardne, moderne) muzike može se pokazati

na razlici statusa teorije kompozitora Arnolda Schönberga i Johna Cagea.

Arnold Schönberg je izveo izuzetnu revoluciju: doveo je u pitanje tonalni sistem i ponudio stvaralački i teorijski odgovor ukazivanjem na zamisao atonalne muzike. Intertekstualni odnos njegove rasprave muzike i njegovog kompozitorskog stvaralaštva je nefilozofski i usmjeren je protiv shvaćanja estetike uobičajenog krajem XIX. i početkom XX. stoljeća: "Ako mi pođe za rukom da učenika naučim zanatskoj strani naše umjetnosti potpuno, bez ostatka, kako to uvijek može stolar, bit ću zadovoljan. A bio bih ponosan kada bih, varirajući jednu poznatu izreku, smio reći: učenicima komponiranja oduzeo sam lošu estetiku, ali sam im za uzvrat dao dobar zanatski nauk." Schönberg je, kaže Carl Dalhaus, odbacio kao suvišan diskurs metafizike muzički lijepog i ponudio je potpuno različite diskurse o muzici: diskurs pedagoga, diskurs teoretičara muzike, diskurs muzikologa, diskurs kompozitora i, svakako, diskurs zastupanja konceptualizacije preobrazbe (dekonstrukcije) tonalne u atonalnu muziku. Međutim, Schönberg je pravi modernist, a to znači da je njegova teorija autonomni sistem artikulacije diskurzivnog smisla koji slijedi nakon i izvan stvaralačkog muzičkog čina. Schönbergovo djelo je autonomno u odnosu na njegov diskurs i njegov diskurs je vanjska rasprava muzike, gotovo znanstvena (muzikologija, teorija muzike).

Naprotiv, u opusu Johna Cagea od 40-ih do 90-ih godina odvija se drugačiji proces: *teorija na djelu*. U Cageovom djelu je došlo do razvoja koji je vodio izvan muzike ili, drugim riječima, do razvoja muzike kao proširene djelatnosti koja može biti u intertekstualnom odnosu s muzikom Drugog, drugim umjetnostima ili oblicima diskurzivnog izražavanja i prikazivanja. To što nastaje kao teorijski diskurs može se identificirati kao: (1) metamuzika kao necijela egzistencijalna aktivnost - govori se o premještanju odrednica ontoloških određenosti muzike (intencionalnog izražavanja zvukovima) u teorijsko-tekstualni diskurs o muzici koji se realizira na mjestu i u uvjetima u kojima se očekuje izvođenje muzičkog djela (intencionalnog stvaranja ili izvođenja strukturiranih zvukova) - kao da muzika (institucija) zastupa posebno filozofsko ili teorijsko u kontekstu muzike (institucije) u odnosu na njoj vanjski filozofski i teorijski diskurs; (2) predavačka poezija (*lecture poetry*) - govori se o premještanju iz jedne umjetničke discipline (muzike) u drugu umjetničku disciplinu (poeziju) i to ne bilo koju poeziju nego avangardnu poeziju koja poetski (izražajni) karakter diskursa suočava s fragmentima ili tragovima metajezika o umjetnosti, politici, egzistenciji, religiji; i (3) tekstualna produkcija – govori se o tekstu koji nije ni muzika ni poezija nego tekstualna produktivnost u umjetnosti, a reći da je tekst produktivnost - da toj definiciji priđemo postupno, prvo izvana, kroz njezin normativni aspekt - znači da tekstualno pismo pretpostavlja, kao svoju taktiku, osujećivanje deskriptivne orijentacije jezika i uočavanje postupka koji stvara prostor za puni zamah njegove generativne sposobnosti - drugim riječima, određeni tekst umjetnosti zastupa muziku za druge tekstove muzike, umjetnosti (poezije, književnosti), teorija umjetnosti i kulture, filozofije, itd.

Schönberg stvara vanjski autonomni metatekst o muzici koji ima relativno konzistentnu strukturu opisivanja, objašnjavanja i interpretacije. Diskurs kompozitora se konstituira u međuprostoru razlikujućeg fenomena muzike, diskursa muzikologije i mišljenja filozofije. Cage, naprotiv, produktivnost teksta postavlja kao otvoreni eklektički intertekstualni odnos *pisma iz muzike* kao svijeta umjetnosti koje postupcima umjetnosti (otvorene i neodređene discipline prikazivanja, izražavanja i činjenja) preuzima *glasove* religije kao svijeta egzistencije (Daisetz Teitaro Suzuki), politike kao svijeta egzistencijalnih i bihevioralnih uvjerenja (David Thoreau) i filozofije kao svijeta postupaka u jeziku (Ludwig Wittgenstein). Pri tome preuzimanje *glasova* religije, politike i filozofije nije postmoderni citat (arbitrarno preuzeti i navedeni glas Drugog iz arhiva ili labirinta tekstualnih hipoteza), ali ni modernistička eksplikacija mota (*statementa*, uvjerenja ili diskurzivnog verificiranja čina) nego akt ili akcija u tekstu (analogija performativnog akta ili govornog čina). Zato se u slučaju Cageovih tekstova (pismo) ili predavanja (govor) može iznijeti teza o *teoriji na djelu*. Značenje određenog teksta, na primjer, teksta *Predavanje o ničemu* (1959.) nije značenje teksta kao zatvorenog sistema konzistentnih značenja, ali nije ni značenje teksta koji uspostavlja arbitrarne ili nužne odnose s drugim tekstovima umjetnosti, kulture ili teorije, nego značenje riječi koje dobivaju značenje činom izvršenja (zapisivanja, izgovaranja, mentalnog predočavanja, semantičkog, sintaktičkog ili tipografskog zastupanja u pisanju ili u čitanju).

LITERATURA: LITERATURA: Barbar1, Blo1, Bloc1, Borm1, Boulez1, Cag1, Cag2, cag3, cag4, Cag6, Cag7, Cag8, Duchw1, Friedm1, Gri1, Gri3, Gri4, Holm1, Jones1, Karo1, Loc1, Mccla2, Moritz1, Mus1, Nat2, Njym1, Reich1, Schneb1, Ves1, Ves2

Eksperimentalna umjetnost. Eksperimentalna umjetnost je zasnovana na projektu, istraživanju i inovaciji. Projekt eksperimenta je plan i program istraživanja pravila realizacije, pojavnosti, funkcioniranja i prezentacije umjetničkog rada. Projekt kao

zamisao rada u umjetnosti prethodi realizaciji umjetničkog djela i osigurava mu konceptualni, metodološki, značenjski i vrijednosni kontekst. Istraživanjem se nazivaju postupci umjetničkog rada čiji rezultat nije proizvodnja umjetničkog djela, značenja ili estetskog učinka nego spoznaja prirode umjetnosti. Smisao istraživanja u umjetnosti otkriva se u spoznaji koja proizlazi iz djela. Konceptom istraživanja uvode se u umjetnost znanstvene metode istraživanja pojavnosti vizualnih fenomena (psihologija percepcije, optika), zakona vizualnog oblikovanja (teorija Gestalta, geometrija, matematika, semiotika, inženjersko projektiranje), novih materijala i medija (tehnologija materijala, elektronika, kibernetika) i konceptualne prirode umjetnosti (semiotika, semiologija, lingvistika, analitička filozofija, strukturalizam). Rezultat istraživanja je inovacija koja umjetniku omogućuje proširivanje, transformiranje i pronalaženje novih postupaka, materijala i medija realizacije umjetničkog rada. Eksperimentalna umjetnost se naziva i laboratorijskom umjetnošću. Ona je karakteristična za konstruktivizam i neokonstruktivizam.

LITERATURA: Arg4, Bens1, Bent1, Burnh1, Burnh2, Burnh6, Cag1, Curt1, Friz1, Henr1, Holm1, Kapr1, Kele1, Kele2, Kir1, Kos1, Kult2, Nym1, Soh1, Tu2,

Eksploatacija mrtvih. Eksploatacijom mrtvih naziva se postmodernističko djelovanje u doba kasnog socijalizma koje dekonstruira umjetničke i ideološke simbole. Ukazuje se: (1) na upotrebu i iskorištavanje (eksploataciju) mrtvih slikarskih i umjetničkih poetika: suprematizma, socijalističkog realizma i geometrijske apstrakcije, i (2) na upotrebu simbola križa i zvijezde koji su prvobitno predstavljali čovjeka, zatim su postali simboli religije i ideologije, a danas su znakovi na nadgrobnim pločama. Radovi Mladena Stilinovića u ciklusu *Eksploatacija mrtvih* su slike malih formata na kojima su u maniri suprematizma, geometrijske apstrakcije i socrealizma naslikani simboli križa i zvijezde, ispisane ideološke parole, trivijalne fraze i umjetnikovi komentari. Stilinovićev rad je dekonstruktivan jer trivijalne i uobičajene klišeje političkih, ideoloških diskursa i likovnih reprezentacija pokazuje u njihovoj formalnoj ogoljenosti i istrošenosti. Zamisao eksploatacije mrtvih znakova zasniva se na općem autopoetičkom iskazu "Tema mog rada je jezik politike, odnosno prelamanje tog jezika u svakodnevnici. Ovi radovi nisu izmišljeni. Volio bih slikati. Slikam, ali slika me izdaje. Pišem, ali napisano me izdaje. Slike i riječi pretvaraju se u ne moje slike, ne moje riječi i to je ono za što se želim izboriti ovim radom - za ne moju sliku. Ako je jezik (boja, slika, itd.) vlasništvo ideologije, želim i ja postati vlasnikom takvog jezika, želim ga misliti s konzekvencama. Tu se ne radi ni o kritici ni o dvosmislenosti. Ono što mi se nameće, nameće se kao pitanje, kao iskustvo, kao posljedica. Ako boje, riječi, materijali imaju više značenja, koje je ono koje se nameće, što ono znači i da li znači ili je prazan hod, varka. Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan - ne postoji umjetnost bez posljedica." (*Tekst nogom*, 1984.) i na posebnom ukazivanju na razgradnju idealizma postmodernog eklekticizma 80-ih godina: "Još nešto: eksploatacija mrtvih znakova podrazumijeva i jednu praksu koju vjera i ideologija, a osamdesetih godina i jedan dio umjetnosti čini, to jest eksploatira mrtve vjere, ideologije i slikarske poetike na najneodgovorniji, najagresivniji, najdosadniji način. Tako ja preuzimam tu praksu i radim jedan dio svojih radova (jedan dio ne). Ja ništa ne izmišljam nego jednostavno preslikavam takvu praksu. Naravno kad vjera, ideologija ili umjetnost žele oživjeti neku mrtvu vjeru, ideologiju ili umjetnost, ne govori se o eksploataciji mrtvih već o revivalu, tradiciji, nostalgiji, zanatu... Naravno, sve je to istina, ali ako se želi eksploatirati mrtvac mislim da je potrebna svijest o brutalnosti takvog čina i mrtvilu mrtvaca, a također da se taj čin odnosi na onoga tko eksploatira mrtve" (1988.). Stilinovićeva umjetnička strategija se ukazuje u dvostrukosti: (a) postmodernističke upotrebe i kontekstualnih premještanja postojećih - povijesnih i arhiviranih znakova, po njemu, mrtvih znakova, i (b) dekonstrukcije i decentriranja brutalnosti takve postmoderne strategije eklektične neodgovornosti i upotrebe i premještanja tragova prošlosti (obnova, *remakea*, *revivala*). Zato on kao umjetnik dekonstruira dekonstrukciju. Teoretičarka umjetnosti Marina Gržinić je njegove umjetničke strategije tumačila kao postupke koji se uklapaju u širi pojam retroavangarde, a to znači retrociničkog identificiranja i pokazivanja umjetničkog postupka i djela kao "kritičnog simptoma" moderne i postmoderne umjetnosti, kulture i društva.

LITERATURA: Grj19, Nik1, Stili3, Stili4

Ekspresionistička umjetnost. Ekspresionistička umjetnost je zbirni naziv za različite ekspresionističke pokrete i individualne prakse u umjetnosti XX. stoljeća. Ekstatička je i temelji se na uvjerenju da umjetnik umjetničkim djelom može izravno izraziti emocije, stoga se bavi izražavanjem unutarnjih psiholoških, duhovnih i egzistencijalnih stanja umjetničkim činom i djelom. Ekspresionističko umjetničko djelo je trag umjetnikovog manualnog ili tjelesnog čina koji ukazuje na njegova unutrašnja stanja.

Krajem XIX. i početkom XX. stoljeća koncepcija slikarstva kao umjetnosti prikazivanja podvrgnuta je kritici i zamijenjena je: (1) konceptom ekspresije (izraza), tragom egzistencijalnog (duhovnog, psihičkog, socijalnog) čina umjetnika, tj. slika i skulptura nisu prikaz svijeta prirode ili društva nego dokument umjetnikovog unutarnjeg doživljaja svijeta prirode, društva ili jastva kao subjekta; (2) konceptom konstrukcije kao racionalnog projektiranja i proznanstveno-tehničke proizvodnje umjetničkog djela kao predmeta i strukture. Umjetnost XX. stoljeća obilježena je napetošću i konkurencijom konstruktivističkih i ekspresionističkih tendencija. Razlikuju se sljedeći modeli ekspresionističkih umjetnosti: (1) prethodnici ekspresionizma proistekli iz postimpresionizma, simbolizma i art nouveaua na prijelazu XIX. u XX. stoljeće: Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Émile Bernard, Edvard Munch, Egon Schiele, Lovis Corinth; (2) francuski fovizam u prvom destljeću XX. stoljeća: Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck; (3) njemački ekspresionizam prvih desetljeća XX. stoljeća – (a) grupa *Die Brücke:* Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel; (b) *Der Blaue Reiter:* Franz Marc, Vasilij Kandinski, Paul Klee; i (c) autori povezani s dadom i novom objektivnošću Max Beckmann, Georg Grosz, Otto Dix); (4) internacionalni utjecaji ili razvoji ekspresionizma prvih desetljeća XX. stoljeća: Georges Rouault, Oskar Kokoschka, Chaim Soutine, kao i Tone i France Kralj, Veno Pilon, Milan Steiner, Marino Tartaglia, Vilko Gecan, Zlatko Šulentić, Milivoj Uzelac, Nadežda Petrović, Jovan Bijelić; (5) apstraktni ekspresionizam (Jackson Pollock, Franz Kline), lirska apstrakcija (Wols, Hans Hartung) i enformel (Jean Fautrier, Alberto Burri, Ivo Gattin) 40-ih, 50-ih i ranih 60-ih godina XX. stoljeća; (6) ekspresionistička linija body arta tijekom 60-ih i ranih 70-ih godina (Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramović); (7) neoekspresionizam prve polovine 80-ih godina kao eklektična umjetnost postmoderne ere (Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Francesco Clemente, Julian Schnabel).

Fovizam (fr. *les fauves* = zvijeri) je nastao u Francuskoj kao reakcija na eksternalistički impresionizam, a nastoji emocije izraziti jakim bojama i narušenim ikoničkim formama. U fovizmu su metodološki riješeni svi bitni likovni modeli izražavanja emocije (od deformacije forme, slobodnog gestualnog traga, čistih boja kao izraza emocionalnog), koji će postati bitni za ekspresionističku umjetnost. S druge strane, u fovizmu nije bilo teorijskih formulacija ekspresionističke estetike i duhovne klime koju će formulirati srednjoeuropski i njemački ekspresionizam. Predstavnici fovizma su Henri Matisse, Albert Marquet, Henri Manguin, Charles Camoin, Jean Puy, Raoul Dufy, André Derain, Maurice de Vlaminck.

Ekspresionizam (njem. *Expresionismus*) je prvih desetljeća XX. stoljeća nastao kao pokret u slikarstvu, skulpturi, grafici, arhitekturi, književnosti, kazalištu i filmu. Karakterističan je za srednjoeuropski kulturni krug, posebno za njemačku kulturu. U knjizi *Problem forme u gotici* (1912.) Wilhelm Worringer je razvio model "sjevernjačke romantične umjetnosti" kao "transcendentalnog gotičkog izraza svijeta". Po Worringeru volja za uobličavanjem je izraz čovjekovog odnosa sa svijetom, a u sjevernim krajevima taj je svijet svojom surovošću, hladnoćom i mrakom navodio umjetnika na osjećaje nesigurnosti i straha. Razvoju ekspresionizma kao duhovne klime svojstveni su mislioci krize građanskog društva i modernog doba kao što su: Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Dostojevski, ali i mistički teozofi kao što su Helena P. Blavatsky, Rudolf Steiner, Annie Besant i Charles Leadbeater. Ekspresionistički čovjek može se usporediti s Nietzscheovim dionizijskim, ekstatičkim tipom čovjeka, tj. s Titanom koji želi riješiti pitanje vlastitog odnosa sa Svemirom (mikro i makrokozmičkim). Modele avangardnog ekspresionizma nude: (1) grupa *Die Brücke*, (1905.-1913.); (2) grupa *Der Blaue Reiter* (1913.-1914.); (3) socijalni ekspresionizam 20-ih godina. Ekspresionizam grupe *Die Brücke* je sirov i, u psihološkom smislu, neposredni izraz oslobođene gestualnosti. Oslobođena gesta ostvaruje deformaciju mimetičkih ikoničkih formi, koje postaju nositelj emocionalnog izraza. Taj se ekspresionizam temelji na eklektičkom izboru tematizacija, od autoportreta preko pejzaža i mrtve prirode do mitoloških scena i halucinogenih prikaza, koje izražavaju tjeskobna i traumatska psihološka stanja i određen je duhovnim horizontom sjevernjačkog romantizma. Osnivači grupe su Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel i Karl Schmidt-Rottluff, a s njom su surađivali Emil Nolde, Otto Müller, Ernst Barlach. Djelovanje grupe *Der Blaue Reiter* vezano je za južnu Njemačku i za kozmopolitski München, u kojem se spajaju sjevernjački njemački romantizam i slavenski misticizam, eklekticizam i apstraktni formalizam. Taj je ekspresionizam sofisticiran, intelektualan i proteorijski, a prožima kako slikarstvo, tako i glazbu i književnost. Spiritualni ekspresionizam umjetnika grue *Der Blaue Reiter* temelji se na stiliziranim formama koje mimetički poredak preoblikuju u znakovni simbolički model likovnog zapisa, u apstraktne forme u kojima se početni motiv još može naslutiti i u čiste likovne apstraktne forme u kojima se početni motiv prikazivanja ne može prepoznati. Ekspresionistička forma

je za umjetnike grupe *Der Blaue Reiter* izraz unutarnje nužnosti. Poetiku spiritualnog ekspresionizma razradio je Vasilij Kandinski u tekstu *O duhovnom u umjetnosti* (1911.). U grupi *Der Blaue Reiter* djelovali su Vasilij Kandinski, Franz Marc, Alexey von Jawlensky, Paul Klee, Gabriele Münter, Alfred Kubin. Politički i kritički orijentirani ekspresionizam 20-ih godina zasniva se na naglašenim karikiranim i deformiranim oblicima, razvijenoj naraciji i političkoj poruci. Socijalni kritički karakter ekspresionizma naznačen je već u radu grupe *Die Brücke*, da bi poslije Prvog svjetskog rata, djelovanjem Georga Grosza, Maxa Beckmanna i Otta Dixa, evoluirao u političku umjetnost koja ekspresionističke modele uvodi u kritičko i, u dadaističkom smislu, destruktivno razaranje građanskih i totalitarnih vrijednosti i ideoloških zamisli. Za nastanak i razvoj umjetnosti ekspresionizma važan je doprinos Edvarda Muncha, Egona Schielea, Georgesa Rouaulta, Oskara Kokoschke, Chaima Soutinea, kao i Nadežde Petrović.

Apstraktni ekspresionizam 40-ih i 50-ih godina je internacionalni stil koji nastaje u Europi (lirska apstrakcija, grupa *COBRA*, enformel), SAD (akciono slikarstvo, visoki modernizam), Japanu (grupa *Gutai*). Apstraktni ekspresionizam karakterizira duhovna klima nakon Drugog svjetskog rata: (1) otuđenje i usamljenost modernog čovjeka; (2) egzistencijalistička filozofija i književnost; (3) Jungova psihološka teorija arhetipa; (4) radikalna redukcija kompozicije slike na sliku kao mjesto traga geste (lirska apstrakcija, akciono slikarstvo) ili na sliku kao bezoblični predmet (enformel). Priroda slikarskih inovacija apstraktnog ekspresionizma otkriva se u stavu da slika ne prikazuje, odnosno da se unutarnja stanja i doživljaj svijeta ne mogu direktno prikazati nego da je slika samo apstraktni trag umjetnikovog "slikarskog ponašanja", koje posredstvom apstraktnih znakova (arhetipova) ukazuje na umjetnikov duboki duhovni i egzistencijalni doživljaj. Apstraktni ekspresionizam je u određenom smislu formalistička umjetnost, jer nastaje preispitivanjem ekspresivnog, apstraktnog i nadrealističkog naslijeđa modernizma, a ne izravnom evolucijom mimetičke forme od deformacija ikoničkih znakova do apstraktnih gestualnih tragova. Predstavnici apstraktnog ekspresionizma su Jackson Pollock, Wols, Willem de Kooning, Franz Kline, Hans Hartung, Mark Tobey, Antoni Tàpies, Georges Mathieu, Clyfford Still, Mark Rothko, Barnett Newman, Jiro Yoshihara, Atsuko Tanaka.

Ekspresionistička linija body arta nastala je početkom 70-ih godina unošenjem ekspresivnih (traumatskih, erotskih, sadomazohističkih i orgijastičkih) gesti i oblika ponašanja u tjelesne akcije i performans umjetnika. Za razliku od slikarskog, kiparskog, književnog, kazališnog i filmskog ekspresionizma, body art odbacuje posrednike u izražavanju emocija, nudeći izravni realni egzistencijalni događaj. Dok u kazalištu glumac svojim ponašanjem prikazuje emocije književnih junaka, u body artu umjetnik radi s vlastitim postojećim emocijama i oblicima ponašanja.

Neoekspresionizam krajem 70-ih i 80-ih godina je umjetnost postmoderne ere i nastaje kao simulacija slikarskih i književnih ekspresionizama. U umjetničkom djelu prikazuju se različiti oblici izražavanja tipični za ekspresionističke umjetnosti XX. stoljeća. Neoekspresionizam je jezička i slikarska igra ekspresionističkim modelima izražavanja, pri čemu se oni od ekstatičke umjetnosti dekonstruiraju u umjetnost kao stil ili modu prikazivanja postupaka izražavanja.

LITERATURA: Aup4, Bartol, Eks1, Eksp1, Kan2, Kons1, Kusp2, Kusp7, Ley1, Men8, Exp1, Folg1, Harr32, Mic1, Posle1, Rosenb1, Rub2, Stan1, Tu3, Ver1, Willet1, Willet2, Zw1

Ekstaza. Ekstaza se definira kao mentalno stanje koje se odlikuje dubokom zamišljenošću uz ukidanje osjetilne osjetljivosti i motorike. Ekstazom se u antičkoj Grčkoj, kršćanstvu i islamu naziva neodređeno stanje opsjednutosti koje čini da subjekt nije svjestan vanjskih osjetilnih podražaja. Grčka riječ ekstasis označava pomicanje, pomicanje i skretanje, da bi se zatim primjenjivala na nered, lutanje duha, uznemirenost. Pojedini autori govore o ekstazi kao opsjednutosti, zanosu ili unutrašnjem (psihičkom, duševnom, duhovnom) sjedinjavanju s nečim što je izvanosjetilno. Gilbert Rouget "ekstazom" naziva vrstu ljudskih stanja drugačijih od normalno-svakodnevnih, u koja se dospijeva u tišini, nepomičnosti i samoći, dok riječju "trans" označava ljudska stanja koja se postižu u buci, uznemirenosti i društvu. U ekstazi se kompleksno polje odnosa subjekta i Drugog svodi na jednu dimenziju opčinjenosti Drugim. Razlikuju se: (1) tradicionalna transcendentna ekstaza, (2) moderna ekstaza diferenciranog subjekta i (3) postmoderna tehno ekstaza masovne kulture. Tradicionalna transcendentna ekstaza je opčinjenost "unutrašnjim" (duhovnim, duševnim, psihološkim) spajanjem ili, točnije, utapanjem u velikom, vanjskom, nematerijalnom, nedosegnutom ali anticipirajućem Drugom (božanstvu, boginji, Bogu, demonu, vragu, anđelu, panu, energiji). Ekstaza donosi uživanje koje se specificira kao estetski, kontemplativno-molitveno-religiozni ili religiozno-erotski zanos, opčinjenost i spajanje kroz nadilaženje tjelesno-osjetilnog. U tradicionalnoj transcendentnoj ekstazi kao da postoji identičnost religiozno-mističkog, psihodeličnog, erot-

skog i estetskog zanosa. Transcendentna ekstaza je umjetničkim djelom prikazana, ne i izražena. Ona je prikazana kao estetizacija erotske općinjenosti (na primjer orgazma) njezinom idealizacijom do odnosa tjelesnog-subjekta-i-bestjelesnog-Drugog. Idealizacija je najčešće izvedena postavljanjem erotskog zanosa, općinjenosti ili spajanja kao osnove alegorijskog prikazivanja. U alegoriji erotsko prestaje bivati individualno (ontološki povezano s pojedinačnim ljudskim biološkim seksualnim) i postaje univerzalno (lingvistički ili semiotički povezano s religioznim, mitskim, mističkim). Jedno od velikih djela zapadne umjetnosti koje tematizira transcendentnu ekstazu je mramorna skulptura Gianlorenza Berninija *Ekstaza svete Tereze* (1645.-1652.).

Moderna ekstaza diferenciranog i autonomnog subjekta je općinjenost, opsjednutost ili uživanje u ili s egzistencijalnim (znanstveno i socijalno odredivim) asimetričnim Drugim. Moderni subjekt je izdvojen iz transcendentnog kontinuuma univerzuma (kozmogonije, teogonije) pokazujući se kao usamljena i izdvojena jedinka. Moderni subjekt je subjekt Drugog društva, a ne Drugog svijeta (prirode ili kozmosa). Zamisao moderne ekstaze je nekonzistentna: (1) pojam ekstaze se identificira s erotskom i seksualnom ekstazom u tjelesnom uživanju (ekshibicionizam, voajerizam, fetišizam, autoerotizam, heteroseksualnost, homoseksualizam), (2) pojam ekstaze se identificira s psihodeličnim iskustvima (alkohol, droga), (3) pojam ekstaze se identificira s političkim odnosima subjekta, kolektiva i univerzalne ideje (ekstaze fašizma, nacionalsocijalizma i komunizma), (4) idealizirani pojam ekstaze kao uživljavanja u umjetničko djelo, općinjavanja umjetničkim djelom ili uživanja u umjetničkom djelu kao apstraktnom i autonomnom izrazu ljudske biti, (5) pojam ekstaze se identificira s uživljavanjem u atmosferu masovne potrošačke kulture, od potrošnje i posjedovanja robe do sudjelovanja u masovnom spektaklu (sportska natjecanja, rock koncerti, javni nastupi filmskih, modnih ili muzičkih zvijezda). U modernoj kulturi ekstaza se umjetničkim djelom izražava, a ne samo prikazuje. To znači da je umjetničko djelo "indeks" koji umjetnik posreduje (postavlja) između sebe i društva. Na primjer, umjetnici moderne ekstazu prikazuju metaforom (vanjski izraz lica ili ponašanje je znak-trag unutrašnjeg doživljaja ekstaze) i doslovno (kada se doslovno izlaže i pokazuje tijelo u ekstazi: tijelo u hepeningu, body artu, tjelesnom teatru, oralnoj poeziji, underground filmu, pornografskom filmu).

Postmoderna tehno-ekstaza masovne potrošačke kulture je *hiperekstaza* (ekstaza ekstaze) koja se zasniva na sljedećim formulacijama: (1) ekstaza nije ni transcendentno ni fizičko stanje subjekta nego oblik vanjskog kulturološki naddertcrminiranog prikazivanja (efekta simboličke i imaginarne medijske proizvodnje odnosa između subjekta kao objekta i Drugog kao objekta), (2) ekstaza je efekt prikazivanja kojim se eklektički prikazuju (komuniciraju) različiti simbolički i imaginarni efekti povijesnih tragova (memoriranih kodova) uživanja vanjskog objekta, (3) efekt prikazivanja ostvaren je estetskim i anestetskim elektronskim (interaktivnim) povezivanjem subjekta i Drugog, pri čemu su subjekt i Drugi hipoteze identiteta koji im medijski sistem pruža kao mogućnosti izbora, (4) estetsko povezivanje je ono koje mediji ostvaruju preko uobičajenih osjetilnih prezentacija (slika, tekst, zvuk, dodir, miris), a anestetsko povezivanje je ono koje mediji ostvaruju preko kibernetičkih regulacijskih odnosa između ljudskog tijela, elektronskih proteza *(interfacea)* i virtualnog prostora i mreže, i (5) odnos subjekta i Drugog nije odnos egzistencijalnog subjekta i transcendentnog Drugog ili dvaju bioloških subjekata, nego odnos objekta i objekta, što znači da se i subjekt i Drugi u regulacijskim sistemima medija pojavljuju kao objekti-znakovi *(tokeni)* u proizvodnji simboličkih i imaginarnih efekata (zastupnika).ekstaze. Prema Jeanu Baudrillardu, kada se sve funkcije dokinu u jednoj jedinoj dimenziji, dimenziji komunikacije, nastaje ekstaza. Kada se svi događaji, svi prostori, sva sjećanja dokidaju u jednoj jedinoj dimenziji informacije, nastaje opscenost. Baudrillard naglašava: "Mi više nismo u drami alijenacije, mi smo u ekstazi komunikacije. A ta ekstaza je opscena. Opsceno je ono što onemogućava svaki sljedeći pogled, svaku sliku, svako reprezentiranje. Nije seksualnost jedina koja postaje opscena: danas postoji čitava pornografija informiranja i komuniciranja, pornografija elektronskih mreža, funkcija i objekata u njihovoj čitljivosti, njihovoj promjenljivosti, njihovoj raspoloživosti, njihovoj uređenosti, njihovom prinudnom značenju, njihovoj performativnosti, njihovim grananjima, njihovoj polivalentnosti, njihovoj slobodi govora... (...) Toplu i seksualnu opscenost zamjenjuje hladna komunikacijska opscenost." Dok je za tradicionalnu transcendentalnu ekstazu asimetrično i posredno alegorijsko prikazivanje slikarstva, skulpture, glazbe, poezije i proze način oblikovanja opsjednutosti, za modernu ekstazu to su metafora i doslovnost izraza egzistencijalnog i bihevioralnog ljudskog tijela, a za postmodernu to je asimetrična pluralna i eklektička simulacija simboličkog i imaginarnog poretka efekata ekrana i mreže kao objekata na mjestu subjekta (zapravo, ljudskog bića).

Ako bismo pojam ekstaze promatrali kao politički

oblik identificiranja (razmjene vrijednosti) subjekata povijesne kulture, tada bi se mogla izvesti sljedeća shema: (1) ekstaza je politički kod tradicionalnog teološkog poretka svijeta (Bog-Drugi, asimetrični transcendentni odnos, subjekt), (2) ekstaza je politički kod modernog poretka društva (subjekt, asimetrični egzistencijalni odnos, drugi subjekti ili društvo kao zbir subjekata), i (3) ekstaza je politički kod postmodernog tehno-medijskog (kibernetičkog i biopolitičkog) poretka interaktivnih deteritorijaliziranih mreža (objekt-Drugi, asimetrični tehnološki odnos, subjekt koji je objekt). Ekstaza u političkom smislu može biti i sredstvo dominacije kojim društvo (državni ili religiozni poglavar, državne i birokratske institucije) ograničava, usmjerava i zadovoljava subjekt pretvarajući ga u roba vlastitih želja (opsesija, opsjednutosti, zadovoljstva), a može biti i subverzivno sredstvo emancipacije, otpora i revolucije kada provocira, razara i mijenja dominantne i represivne načine proizvodnje, razmjene i potrošnje "opsesivne fatalne privlačnosti".

LITERATURA: Bač1, Baud5, Baud7, Baud8, Baud10, Baud12, Baud13, Baud14, Baud15, Elij1, Freu3, Reg1, Roug1, Tu3, Weelsh1

Ekstenzionalno. Ekstenzionalno umjetničko djelo pokazuje, prikazuje ili označuje predmet, situaciju, događaj, pojavu ili biće realnog svijeta. Kubistička geometrijska slika Pabla Picassa *Portret Ambroisea Vollarda* (1909.-1910.) ekstenzionalno je umjetničko djelo jer prikazuje postojeću i konkretnu osobu, bez obzira na to što nije realizirana mimetičkim i iluzionističkim sredstvima postizanja vizualne sličnosti slike i lika portretirane osobe. Naprotiv, grafika Lucasa Cranacha Starijeg (XVI. st.) *Iskušenja svetog Antuna*, premda riješena sredstvima mimetičkog prikazivanja, iluzionizma i kompozicijom zasnovanoj na perspektivi, nije ekstenzionalna jer prikazuje fikcionalna bića (čudovišta, monstrume) mašte i mitologije, a ne realnog svijeta.

LITERATURA: Artla7, Miš7, Miš8, Potrč6, Potrč7, Potrč9, Potrč10, Potrč11, Šuv63

Eksternalizam. Eksternalističke teorije umjetnosti objašnjavaju pojavnost, značenja i funkcije umjetničkog djela na temelju aspekata izvan umjetničkog djela. Teorije *Art&Languagea*, koje objašnjavaju umjetničko djelo na osnovi povijesti umjetnosti i društva su eksternalističke, jer ga tumače na temelju kontekstualnih, povijesnih, političkih i ekonomskih činjenica izvan umjetničkog djela. Eksternalističke teorije psihologije likovnih umjetnosti objašnjavaju percepciju umjetničkog djela na osnovi izvanjskih aspekata svijeta, na primjer ambijentalne svjetlosti koja okružuje slikara dok slika ili svjetlosne informacije iz okolnog svijeta prima i transformira u motiv prikazivanja. Umjetnička djela su eksternalistička ako značenja i smisao ostvaruju vizualnom i prostornovremenskom pojavnošću i izgledom. Djela minimalne umjetnosti su eksternalistička zato što su im značenja određena materijalnošću, oblikom i prostornim rasporedom, a ne izražavanjem unutarnjih stanja umjetnika (ekspresionistička umjetnost) ili prikazivanjem mentalnih struktura mišljenja i predočivanja (postminimalna i konceptualna umjetnost).

LITERATURA: Artla7, Miš7, Miš8, Potrč6, Potrč7, Potrč9, Potrč10, Potrč11, Šuv63, Wollh2

Elektronska proteza. Elektronska proteza je metaforični naziv za elektronske uređaje *(interface)* koji povezuju biološki organizam s elektronskim kibernetičkim regulacijskim sistemom. Termin je uveo francuski urbanist i teoretičar kulture Paul Virilio da bi opisao složene odnose subjekta i novog artificijelnog elektronskog (kibernetičkog) okruženja. Pojam je izveden iz zamisli funkcija kibernetičke rukavice, odijela i kacige koji omogućavaju komunikacijski i regulacijski odnos između subjekta (igrača) u fizičkom prostoru i transformacijskih interaktivnih prikaza u virtualnom ekranskom prostoru kompjutora. Razlikuju se sljedeća značenja pojma elektronske proteze: (1) elektronska proteza kao dio opreme u procesu rada (proizvodnja, informatika, medicina) ili u situacijama igre (zabava) u virtualnom prostoru kompjutora (doslovno značenje), (2) elektronska proteza kao posrednik u ostvarivanju anestetskog iskustva (doživljaja koji nije vezan za osjetilnu recepciju tradicionalne estetike: vid, sluh, dodir), (3) elektronska proteza (elektronski burzovni ili ekonomski sistem) kao posrednik u razmjeni društvenih vrijednosti, (4) elektronska proteza kao posrednik u sažimanju prostornih i vremenskih distanci urbanog i planetarnog prostora i vremena (satelitski prijenosi i kompjutorske mreže).

Ideologiju elektronskog povezivanja je, ne bez ironije, potpuno precizno odredila Donna Haraway: "Radije bih bila kiborg nego boginja." Njezina izjava je istovremeno apologija tehnološkoj artikulaciji subjekta i feministički subverzivni stav koji prekida ideologiju mitskog i prirodnog poretka identificiranja žene kao objekta u podjeli rada i vrijednosti. S druge strane, metafore elektronske proteze omogućuju prikazivanje apokaliptičkog društva izoliranih jedinki. Kasni modernizam 60-ih i ranih 70-ih godina, odnosno, rani postmodernizam kasnih 70-ih i ranih 80-ih karakterizira zamisao masovne kulture spektakla. Ta kultura je kultura mase (egzoteričnog uživanja unutar različitih društvenih grupa). Riječ je o pri-

vidnom zajedništvu ostvarenom na osnovi kulta masovne potrošnje. Kasna postmoderna ili tehno-postmoderna situacija spektakla (fikcionalnog scenskog ili scensko-ekranskog potrošačkog zajedništva) razbija to zajedništvo i svodi čovjeka na izoliranu jedinku koja se nalazi ispred svoga ekrana. Prema Baudrillardu "Privatna telematika: svatko je postavljen za komande jednog hipotetičkog stroja, izoliran u stanju savršene suverenosti, na beskrajnom odstojanju od svakog izvornog univerzuma, ... (...) Ove igre ne podrazumijevaju više igru na sceni, u zrcalu, igru izazova ili drugosti - one su prije ekstatičke, usamljeničke i narcističke. Uživanje tu više nije uživanje u scenskoj ili estetskoj manifestaciji (*seductio*), nego uživanje u čistoj opčinjenosti, nasumičnoj i psihotropičnoj (*subductio*). (...) Jedna je stvar izvjesna: ako nas je scena zavodila, opscenost nas opčinjava. (...) prevelika brzina svega, kružni promiskuitet svake stvari, opkoljavaju ga i prodiru u njega bez otpora, a da ga nikakav prsten, nikakva aura, čak ni oko vlastitog tijela, ne štiti."

LITERATURA: Alfl, Andel, Baud1, Baud2, Baud3, Baud4, Baud5, Baud6, Baud7, Baud8, Baud9, Baud10, Baud11, Grž27, Grž28, Grž30, Jon2, Vir1, Vir2, Vir3, Vir4

Elektronska umjetnost. Elektronska/elektronička umjetnost je termin kojim se označuju umjetnički radovi realizirani elektroničkim uređajima i u elektroničkim sustavima (radio, televizija, video, sintesajzer, sampler, kompjutor, displej, monitor, terminal, holografija). Razlikuju se dva pristupa: (1) konstruktivistički i neokonstruktivistički eksperimenti s elektrotehnikom; (2) postmodernistička tehnološka umjetnost.

Konstruktivistički i neokonstruktivistički pristup elektronskoj umjetnosti je pionirski, istraživački i utopijski. Elektronički uređaji i sustavi koriste se u realizaciji umjetničkih djela u rasponu od istraživanja i realizacije umjetne (video) slike do kinetičkih, zvučnih, vizualnih i prostornih sistema. Za konstruktivizam 20-ih i 30-ih godina električna energija je utopijski san o kojem se govori i koji se projicira u mogući svijet budućeg modernog društva. Različiti elektronički sustavi, od svjetlosnih uređaja do kompjutora, su za neokonstruktivizam realnost koju treba istražiti i produktivno razviti u model izražavanja modernog čovjeka 50-ih i 60-ih godina. Da bi stvarao artificijelni svijet modernog doba i proveo elektroničku estetizaciju stvarnosti, umjetnik preuzima funkcije znanstvenika i inženjera. Fluksus umjetnici, na primjer Nam June Paik, koristili su elektroničke uređaje na paradoksalan način - izokretanjem neokonstruktivističkog povje-renja u tehnologiju u ludističke situacije, ironijske stavove o modernoj tehnologiji i u zenovske paradokse *(koan)*, od kojih se očekuje šok i prosvjetljenje.

U postmodernizmu 80-ih i 90-ih godina svijet elektronike je okvir realnosti koja okružuje i prožima svaki oblik života. Život bez elektronike je nemoguć, ona je granica samog života (od pokućstva, preko sistema informacija i komunikacija do medicine). Elektronika je umjetna, simulacijska realnost koja za postmodernog čovjeka proizvodi njegove vlastite predodžbe, simbole, pripovijesti i istine. Video nije samo posrednik slike nego i element prostornih instalacija, sudionik performansa kojem se umjetnik obraća. Kompjutor je simbol "drugog uma" odvojenog od biološkog organizma, ali i sredstvo koordinacije i upravljanja kompleksnim procesima realizacije umjetničkog djela. Kompjutorska i video slika, kao oblici animacije prostora i vremena, izrazi su svijeta u kojem je svaka slika odraz drugih umjetnih slika. Postmoderna elektronička umjetnost pokazuje užase, zadovoljstvo, otuđenost, umjetni erotizam i totalnu sveprisutnost simuliranih istina posttehnološkog društva. Primjer postmodernističke elektroničke umjetnosti je elektronički umjetnički tekst koji nastaje evolucijom tekstualne prakse konceptualne umjetnosti i postmodernističke tehnološke umjetnosti. Elektronički displej i ekran su sredstvo posredovanja teksta (izlaganje), ali i znak konteksta koji tekst ne definira samo kao zapis misli umjetnika nego i kao elektroničku sliku ekvivalentnu reklamnim, prometnim, ideološkim i urbanističkim slikama. Američka neokonceptualna umjetnica Jenny Holzer je veći dio svojeg rada utemeljila na elektroničkom tekstu. Rad iz *Serije preživljavanja* (1985.-1986.), izveden na Times Squareu u New Yorku, čini tekst "Zaštitite me od onoga što želim". Realiziran elektronskim displejem većih dimenzija, rad na paradoksalan i ironijski način suočljava osobni poziv u pomoć, koji se može shvatiti i kao parodiranje psihologije potrošačkog društva s mjestom (centar potrošačkog megalopolisa) i načinom izlaganja (upotrebom elektroničkog displeja koji je tipičan za reklame).

LITERATURA: Arte1, Bent1, Burnh16, Ele1, Grž14, Hofl, Holm1, Kai1, Love1, Penn1, Popp3

Elementarno slikarstvo. Vidi: Analitičko slikarstvo

Energija. Energija je jedan od osnovnih pojmova fizike i jedan od oblika pojavnosti materijalnog svijeta. U umjetnosti i teorijama umjetnosti termin energija se upotrebljava metaforično: (1) duhovna ili psihička energija je potencijal, snaga ili moć umjetnika u prikazivanju i izražavanju prikaza svijeta, vlastitih

vizija, estetskog, vlastite osobnosti (Vasilij Kandinski, Jackson Pollock, Hans Hartung); (2) umjetnik koristi pojam, predodžbu ili konkretnu primjenu pojavnosti energije kao metaforu i simbol složenih nevidljivih psihičkih, duhovnih, socijalnih i povijesnih odnosa, transformacija i oblika pojavnosti svijeta (John Cage, Joseph Beuys, Marko Pogačnik, Marina Abramović); (3) umjetničko djelo prikazuje oblike pojavnosti fizičke energije, na primjer boja u slikarstvu je reprezent svjetlosti i topline (impresionizam, postimpresionizam, monokromije Yvesa Kleina); (4) kinetički (Takis) i procesualni umjetnici (Robert Morris, Richard Serra, Robert Barry) rade primjenjujući konkretnu fizičku energiju pokretnih mehanizama, vatre, topline, svjetlećih tijela, uravnoteženja masa, slobodnog pada tijela u gravitacijskom polju, radioaktivnog zračenja.

LITERATURA: Enerl, Energl, Lipp10, Lipp15, Lucl, Mangl, Manif3

Enformel. Enformel ili druga umjetnost (fr. *un art autre*) nazivi koje je uveo francuski teoretičar umjetnosti Michel Tapié da bi opisao apstraktno negeometrijsko slikarstvo materije. Enformel je vrhunac tendencija negeometrijskih i gestualnih razvoja lirske apstrakcije na europskom kulturnom horizontu 50-ih godina. Termin tašizam (fr. *tache* = mrlja) koji je uveo francuski pisac Pierre Guéguen blizak je terminu enformel. Tašizam označava bezoblične i spontano nastale kompozicije mrlja i gestualnih tragova.

Enformel se u povijesti umjetnosti tumači dvojako: (1) kao spontana umjetnost izražavanja zasnovana na amorfnim i bezobličnim stanjima plohe slike ili materijalnim konfiguracijama nastalim destrukcijom plohe slike; (2) termin enformel ne označava amorfna i bezoblična stanja materije nego neformalno stvaralaštvo ili stvaralaštvo s druge strane forme, pri čemu je forma ono što se u enformelu odbacuje, razara i nadilazi, model likovnog oblikovanja utemeljen u racionalističkim pokretima geometrijske apstrakcije avangardi prije Drugog svjetskog rata. U vrijeme nastajanja enformel je interpretiran kao druga umjetnost s obzirom na avangardu i iz avangarde izvedenu modernističku tradiciju i kulturu umjetničkog, kulturnog, društvenog i medijskog projekta i progresa. Kada se promatra s povijesne distance, enformel je umjetnost europskog egzistencijalističkog visokog modernizma 50-ih godina. To je umjetnost poslije avangarde pa stoga ima karakteristike individualnog izraza. U teorijskom smislu enformel je obilježen idejama egzistencijalističke filozofije (individualnost, tragičnost, izuzetnost, dramatičnost, nedostatak smisla i središta) i fenomenologije (djelo kao pojavnost izraza bića, perceptivna pojavnost koja svojom vizualnom posebnošću nadilazi jezičke okvire izražavanja). Enformel je uspoređan filozofskim i proznim tekstovima Sartrea i Camusa, poeziji Celana i Michauxa, kazalištu apsurda Becketta i Ionescoa. Prema Arganu enformel pripada vremenu ideološke oskudice, a to znači vremenu krajnje socijalne izolacije umjetnika koji vjeruje još jedino u etičku ispravnost vlastitog individualizma.

Enformel je nastao u okvirima pariške škole sredinom 40-ih godina. Početke enformela označavaju samostalne izložbe Jeana Dubuffeta, Jeana Fautriera i Wolsa. Michel Tapié je teorijski pojam enformela formulirao 1952. godine. Kao međunarodni stil razvija se 50-ih godina, a vrhunac predstavlja izložba na Bijenalu u Veneciji 1958. Protagonisti enformela su Lucio Fontana, Henri Michaux, Arshile Gorky, Hans Hartung, Jackson Pollock, Alberto Burri, Emilio Vedova, Georges Mathieu, Antoni Tàpies, K. R. H. Sonderborg, kao i Božidar Jelenić, Ivo Gattin, Eugen Feller, Marijan Jevšovar, Josip Vaništa, Vlado Kristl, Đuro Seder, Ferdinand Kulmer, Janez Bernik, Rudolf Kotnik, Branislav Protić, Mića Popović, Branko Filipović Filo.

U okviru umjetnosti enformela djelovalo je nekoliko generacija umjetnika različitih motivacija i pristupa slici. U enformelu nije postojala jedinstvena i zajednička teorijska podloga nego mnoštvo individualnih poetika koje ocrtavaju aproksimativni horizont. Giulio Carlo Argan je postavio kritički usmjereno pitanje da li je enformel umjetnost predlingvističkog stadija, budući da je slikarska aktivnost svedena na primarnu gestu i na rad s amorfnim materijalima. Argan je bezoblični i amorfni pred-jezički enformel opisao riječima: "Enformel želi da umjetničko djelo kao apsolutna prisutnost bude čitavo od iskustva u činu, bez evociranja, sjećanja ili zalaganja za budućnost; čisti čin egzistencije, slobodan od svake namjere kao i od svake refleksije a posteriori; djelo enformela je apsolutno otuđenje: ono teži u drugom reproducirati iskustvo koje se izražava u njegovom rađanju eliminirajući tako svaku razliku u kvaliteti". Naprotiv, Umberto Eco je u analizama enformela pokazao da enformel zadržava određene razine jezičke artikulacije. Prema Ecu u slikarstvu enformela se ipak može otkriti zastupljenost pravila i sistema reference, iako različitih od uobičajenih. U nekim se djelima enformela ispod ili iznad tehničkog sloja otkrivaju ideološki aspekti, mikrofizički sloj u koji umjetnik ugrađuje kod. Taj kod se bira kao model po uzoru na koji će se strukturirati fizički, tehnički i semantički slojevi djela, ali ne tako da djelo predlaže

likovna značenja prikaza nego da bi se oblikovale forme (makar i bezoblične) koje se mogu prepoznati. Na temelju tog likovnog koda razlikuju se Wolsove mrlje od Fautrierove površine, Dubuffetovi slojevi od Pollockovih *dripping* (rasipajućih) tragova. Forme ili konfiguracije materije enformela konstituiraju se na znakovnoj razini, iako ti znakovi nisu jasni ili čitljivi. Ako se prihvati Ecovo tumačenje, enformel nije samo slikarstvo materije nego i znakova, u rasponu od praznih likovnih znakova preko osnovnih znakova do figurativnih refleksija (asocijativna razina). Talijanski teoretičar umjetnosti Renato Barilli je retrospektivno predložio dva pojma: "vrući" i "hladni" enformel. On je predložio uspostavljanje kontinuiteta između povijesnog enformela 50-ih ("vrući" enformel) i novih umjetničkih pojava (postobjektna umjetnost, siromašna umjetnost, procesualna umjetnost, performans) 70-ih godina ("hladni" enformel). Tim su pojavama, prema Barilliju, srodni fizičnost, materijalnost, tjelesnost, procesualnost i svjetovnost, što ih odvaja od racionalizma povijesnih avangardi i neoavangardi. U postmodernoj epohi enformel se pojavljuje u citatima transavangardnih i neoekspresionističkih pojava, ali i u pojavama koje 80-ih slijede enformel.

Za umjetnost enformela bitan je postupak realizacije djela. Djelo je doslovna posljedica procesa realizacije koju svojim izgledom pokazuje i otkriva. Ne postoji jedinstven postupak enformel stvaralaštva: (1) postoje djela koja su bliska akcionom slikarstvu i lirskoj apstrakciji po svojem spontanom, brzom i automatskom izrazu; (2) postoje djela koja su rezultat mehaničkog, konkretnog i neizražajnog (neekspresivnog) rada s materijalima i postupcima oblikovanja materijala (topljenje asfalta, savijanje lima, upotreba žbuke) koja se oslanjaju na slučaj; (3) postoje djela koja su rezultat pažljivog likovno sofisticiranog izbora, povezivanja i preoblikovanja materijalnih konfiguracija. Djela enformela ne mogu se identificirati s formalističkom distinkcijom figuracija – apstrakcija. Neka djela, na primjer Wolsa i Dubuffeta, imaju aspekte i figuralnog i apstraktnog rada s materijalom. Karakteristični i radikalni primjeri enformela mogu se objasniti individualnim poetikama autora kao što su Jean Fautrier, Antoni Tàpies, Alberto Burri i Ivo Gattin. Jean Fautrier koncipira i anticipira inicijalne elemente enformela u seriji slika *Taoci* (1942.), u kojima se asocijativne figure naziru u materiji guste, s ljepilom i gipsom pomiješane i špahtlom debelo nabačene boje. Pomoću tih materijala površina slike se pretvara u sugestivno i asocijativno materijalno polje, čija je materijalna konfiguracija naznačena i potencirana tragovima i nanosima boje nožem. On je pridonio prevladavanju kubističkog i apstraktno geometrijskog akademizma, otvarajući sliku materijalnom radu na njenoj površini. Antoni Tàpies je svoju avanturu enformela počeo u Parizu između 1950. i 1954. godine, polazeći od Dubuffetovih "sirovih" rješenja površine slike koja podsjećaju na površinu starog oguljenog zida. Za razliku od Dubuffeta, on oslobađa sliku asocijativnih figuralnih nagovještaja, realizirajući je kao konkretni amorfni materijalni poredak. Gipsom, ljepilom i pijeskom na površini slika stvara zrnast i slojevit reljef. Reljefnost površine slike daje plohi kvalitetu taktilnosti. Tàpiesov postupak se temelji na nanošenju materijala na podlogu, probijanju slojeva žbuke, grebanju boje, bušenju rupa, grebanju znakova, stavljanju mokre boje na suhu zrnastu podlogu, upotrebi gotovih materijala (lim). Za svoj rad kaže da pokreće materije; cilj mu je da tupa i troma materija progovori izražajnom snagom. Očekuje se da će materija izazvati estetsko-umjetnički učinak. Alberto Burri je od 1952. započeo rad koji se može označiti kao umjetnost enformela. Njegove slike su sastavljene od starih krpa i ostataka vreća. Poderani i umrljani ostaci vreća su formirali neočekivano i dramatično likovno polje. Konci i uzice su povezivali ostatke tkanina, a boja je prodirala između šavova. Površina tkanine bila je istovremeno i konkretni materijal i nešto što pokriva (skriva) tijelo slike. Jedna od slika iz 1954. godine sastoji se od velike tamne plohe prekrivene ostacima gotovo raspadnute vreće. Zategnuta tanka užad nagovještava prenapregnuti pokret prema rubovima slike. Metaforično likovno kretanje prema pokrivanju slike i istovremena nepokrivenost površine ukazuju na bezoblični prazni prostor i metaforički govore o ništavilu. Enformel slikarstvo zagrebačkog slikara Ive Gattina između 1956. i 1961. godine predstavlja jedan od najradikalnijih zahvata u prevladavanju formalnog karaktera likovne kompozicije i destrukciji forme, oblika i Gestalta slike kao tijela. U slici *Blokovi no. 2* (1956.) geometrijske površine-mrlje izvedene slobodnom rukom gube se u debelom namazu crne podloge (brusni kit, pigment, vosak, pijesak, platno). Na slici *Crna površina* (1957.) površina nastala prekrivanjem platna pigmentom i smolom obrađena je grebanjem vertikalnih linija. Djela *Crvena rupa s dvije usjekotine*, *Slobodna površina I* (1960.) i *Crvena površina s tri rupe* (1961.) postaju potpuno bezoblična, i to ne po uređenju površine slike nego po transformaciji "tijela slike" (kvadratna, pravokutna površina) u obojenu gomilu jute i smole. Slika postaje amorfno tijelo (materijalna konfiguracija). Time je enformel doveden do konačnog slikarskog i konceptualnog kraja. Prijeđena je granica slikarstva i

dostignuta idealna bezoblična gomila ili konfiguracija materijala. Krajem 70-ih Gattin je izveo *remake* (ponovni pogled na enformel, postenformel) pod snažnim utjecajem fundamentalnog slikarstva i siromašne umjetnosti. Nastaju djela, tj. slike koje su udarane oštrilom za kosu (slika je trag udaraca) i površine bušene iglom, odnosno objekti kao što su čavlom grebeni kamen, čekićem udarani granit.

LITERATURA: Arg8, Den4, Den27, Den42, Ec2, Hafl, Infl, Lucl, Rag3, Sandl, Tapl

Entropija. Entropija je termin termodinamike i teorijske fizike koji je definiran kao mjera za vjerojatnost stanja predmeta i sistema predmeta ili kao kvantitativna mjera za stupanj nereda u fizičkom sistemu. Zakon entropije govori o energiji koja se tijekom fizičkih procesa nepovratno gubi. Termin entropija su iz termodinamike preuzeli osnivači kibernetike Norbert Wiener i Pavel Florensky, psiholog i teoretičar vizualne percepcije Rudolf Arnheim, kao i teoretičari teorije informacija Umberto Eco i Max Bense. U kibernetici se entropijom naziva mjera za neorganiziranost u kibernetičkom sistemu. U teoriji informacija entropijom se naziva mjera neodređenosti i nepredvidivosti pri izboru i kombiniranju komunikacijskih jedinica u procesu komunikacije. U psihologiji vizualne percepcije entropija se uvodi prilikom definiranja općeg pojmom vizualne forme, koji govori o vjerojatnim ili mogućim stanjima vizualnog sistema čija cjelovita pojavnost i opažanje ne ovise o svojstvima vizualnih elemenata nego o njihovim međusobnim i promjenjivim odnosima. Rudolf Arnheim ukazuje da zamisao entropije nije samo model znanstvenog objašnjenja pojavnosti vizualne forme u percepciji nego i poetički princip karakterističan za suvremenu umjetnost. Entropija je poetička karakteristika umjetničkih radova zasnovanih na kolažu, montaži, asamblažu, ekspresivnosti geste, uvođenju slučajnosti. U hepeninzima su sudjelovali umjetnici i publika i nikada se nije točno znalo što će tko učiniti i kako će reagirati. John Cage je komponirao muzičko djelo *Muzika promjena I-VI* (1951.) tako što je odluke o korištenju zvučnih modela donosio primjenom drevne kineske tehnike proricanja sudbine Ji Djing. U neokonstruktivističkoj kompjutorskoj umjetnosti kompjutor na temelju slučaja "sam" bira vizualne elemente i njihove kombinacije; zadani su mu samo početni programski uvjeti. Kipar Robert Smithson je ukazao na složene nevizualne prirodne sisteme (kristalizacije, sedimentacije, starenja, raspadanja) koji se mogu opisati modelima teorije skupova, topologije i kristalografije, i na njihov odnos prema kiparskim eksperimentima koji u prividnom geometrijskom redu prikrivaju zamrznute trenutke beskrajno složenih transformacija oblika. Popartističko djelo Andyja Warhola *Marilyn x 9* (1967.) primjer je entropije u kibernetičkom, informacijskom i perceptivnom smislu. Entropija prikaza jednog te istog lika posljedica je tehničkih mogućnosti serigrafije kao primitivnog kibernetičkog sistema kojim se beskrajno povećava broj kombinacija, varijacija i transformacija boja lika, a forma lica (kontura dobivena s fotografije) ostaje nepromijenjena. U informacijskom smislu riječ je o entropiji, jer se isti portret, informacija o jednom te istom liku, prezentira u devet mogućnosti, od kojih svaka unosi nove informacije (jedanput je lice plavo, a drugi put crveno) koje ne pridonose prenošenju jednoznačne poruke o liku glumice nego onemogućavaju svaku izravnu i jednoznačnu informaciju. U vizualno - perceptivnom smislu riječ je o entropiji, jer je svaki od devet portreta Marilyn Monroe samo jedan od mogućih slučajeva vizualnog poretka koji prije ukazuje na ostale mogućnosti pojavnosti lika nego na samo lice koje prikazuje, premda se ono prepoznaje u svakoj mogućnosti.

LITERATURA: Arnh1, Arnh2, Bens4, Pet4, Smith1

Epistemološki anarhizam. Epistemološki anarhizam se zasniva na uvjerenju da moderni sistemi znanosti i filozofije znanosti proizvode kriterije koji ograničavaju, onemogućavaju i institucionalno podređuju druge oblike izražavanja, razumijevanja i objašnjavanja svijeta. Znanost se tumači kao skup formalnih i empirijskih zakona, pravila, modela istraživanja i prikazivanja svijeta koju moderno društvo prihvaća kao paradigmatsku sliku i naddeterminaciju na mjestima gdje su se u tradiciji nalazile metafizičke istine. Epistemološki anarhizam, na primjer Paula Feyerabenda, polazi od unutar-teorijske autokritike znanstvene metodologije i kriterija znanstvenog rada (filozofskih deskripcija i interpretacija znanosti) da bi se proširio na kritiku institucionalnih modela i efekata znanosti na kulturu i društvo u cjelini. Institucionalna kritika modela znanosti pokazuje kako se prirodni zakoni i formalna pravila znanstvenog rada transformiraju u metateorijske konstrukcije, društvene kriterije istine i uvjete egzistencije. Feyerabend je zasnovao kritiku europocentrizma ili šovinizma znanstvene samointerpretacije, autoritarnog mišljenja i prikazivanja.

Radikalna interpretacija epistemološkog anarhizma i filozofskog relativizma vodi od kasne modernističke kritičke teorije prema postmodernističkom mekom pismu koje prelazi prag književnosti i medija. Različiti autori, kao što su teoretičar književnosti Ihab Hassan

ili filozof Gianni Vattimo, postmodernističku subverziju modernizma vide u kršenju konzistentnosti važećih interpretativnih diskursa. Slogan *Everything goes!* (sve prolazi) ima tri konkretna efekta: (1) ukazuje na epistemološki nihilizam po kojem je u svakom zrelom civilizacijskom stadiju značenje i smisao funkcija retoričkih, a ne epistemoloških verifikacija (istina je kategorija kulture, kao što su i značenje, vjerovanje, intuicija), (2) ukazuje na mekoću višeznačnog pluralnog pisma po uzoru na pismo Drugoga (žene, marginalca, izvaneuropejca, homoseksualca) i (3) ukazuje da teorijski diskursi u kasnom vremenu, kada novih epistemoloških pomaka nema, pažnju usmjeravaju na sebe (pismo), a put prema samom pismu (mjestu pisma) vodi preko praga književnog diskursa.

Po Vattimu teorijski zadatak postmoderne je otkriti i pripremiti teren za ultra ili postmetafizičke šanse planetarne tehnologije. To će se ostvariti ponovnim uspostavljanjem kontinuiteta između tehnologije i tradicije Zapada. Vattimo se poziva na Heideggerovu tezu o tehnici kao kontinuitetu i ostvarenju zapadne metafizike. Dospjeti do svoje suštine, nakon gubljenja determinanti koje je osigurala metafizika, moguće je ukidanjem razlika između subjekta i objekta. Kako su subjekt i objekt konsolidirali pojam realnosti, njihovim ukidanjem čovjek ulazi u područje koje oscilira i koje se po Vattimu može zamisliti kao svijet olakšane realnosti. Zato je manja razdvojenost između istine i fikcije, informacije, slike. U takvom svijetu ontologija u pravom smislu riječi postaje hermeneutika. Metafizički pojmovi objekta i subjekta gube svoju težinu, može se govoriti o slaboj ontologiji kao o jedinoj mogućnosti izlaska iz metafizike. Prihvaćanje-ozdravljenje-distorzija postmoderne nema ništa zajedničko s kritičkim prevladavanjem karakterističnim za modernizam. Po njemu postmoderna misao traži novi, oslabljeno novi početak. Vattimo sluti i nagovještava novu povijest i time postmodernu vidi kao jedan od privilegiranih izlaza koji vode u neodređenost i arbitrarnost vremena poslije moderne. Apokaliptički Baudrillardov diskurs sličnim punktuacijama i indeksiranjima slika i pojmova nudi potpuno diferenciranu sliku aktualnosti (TU prisutnosti). Suvremena društva, pod pritiskom smisla, informacije i transparentnosti, prekoračila su graničnu točku, a to je točka neprestane ekstaze: društva (masa), tijela (gojaznost), seksa (opscenost), nasilja (strah), informacija (simulacija). Suvremena društva su u ekstatičkom prekoračenju vlastitih granica i zato se stvari više ne mogu pomiriti sa svojom suštinom (ovo je pozicija krajnjeg antiesencijalizma). Dok Vattimo iz kvaziontološkog, (on ga naziva slabom ontologijom), izvodi ideju novog početka, Baudrillard konstatira efekte beskrajnog produženja trajanja (poslije kraja povijesti). Opčinjenost je strast bez tijela koja posjeduje pogled bez predmeta, pogled bez slike. Ništa se nije dogodilo, a mi smo time prezasićeni. Jedni izvode komediju opscenosti i pornografije (zapadna društva), a drugi izvode komediju birokracije i ideologije (komunistička društva). Opscenost počinje kad više nema iluzije, kad sve postane providno i neposredno vidljivo, kad je sve izloženo sirovoj i neumoljivoj svjetlosti informacije i komunikacije. Pornografija nastaje kada hladna komunikacijska opscenost zamjenjuje toplu, privatnu, skrivenu i seksualnu opscenost. Promiskuitet seksualnosti je organski, unutrašnji i tjelesni. Promiskuitet koji vlada na komunikacijskim mrežama je promiskuitet površnog zasićenja, neprestanog traženja, uništavanja međuprostora. Ono što ostaje, što je invarijanta, iako joj se ne može jasno razaznati ontološki poredak, je ekran (čisti ekran, čista površina koja upija i usisava mreže utjecaja). Svijet ekrana je apokaliptički svijet koji je izgubio želju subjekta i prepustio se sudbini objekta. Sudbina objekta nije ironija subjekta pred objektivnim poretkom, nego objektivna ironija stvari uvučenih u vlastitu igru kojima subjekt više nije potreban. Sudbina objekta je uvijek fatalna zato što fatalno uvijek predskazuje kraj na samom početku, ono je prethodnica kraja koji ima za posljedicu izokretanje poretka uzroka i posljedica. Ekran kao organ medijske mreže upravo to i čini: remeti poredak uzroka i posljedice. Smisao objekta stoga uvijek izmiče subjektu i fatalno ga iznevjerava.

LITERATURA: Baud8, Baud10, Baud14, Fey1, Fey2, Hass1, Hass2, Hass3, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Postmodernizam1, Vat1

Epoha teorije. Epohom teorije se naziva razdoblje nakon krize visokog modernizma 60-ih godina, odnosno razdoblje decentriranja i dekonstrukcije modernističkih metajezika društva, politike, kulture, tehnike, umjetnosti i arhitekture. Epoha teorije započinje krizom filozofije i estetike. Kriza filozofije i estetike je kriza integrativnog i metalegitimnog diskursa kojim se objedinjuju autonomna znanja, iskustva ili rješenja pojedinačnih umjetničkih disciplina prema općem i univerzalnom znanju. Opće i univerzalno znanje je objekt proučavanja filozofije. Pojedinačna, fragmentarna i izolirana znanja, zapravo, neusporedive jezičke igre, objekti su proučavanja društvenih, kulturalnih i umjetničkih teorija. Naspram filozofije kao integrativne teorije postavljaju se nesistemske teorijske prakse posebnih društvenih i kulturalnih područja djelovanja: eksperimentalna

praksa i teorija književnosti (časopis *Tel Quel*, američka metaproza, John Barth, Kathy Acker i *language* poezija, Charles Bernstein); znanost i teorija o književnosti (Jejlska škola: Paul de Man, ali i individualni autori: Umberto Eco, Roland Barthes, Gérard Genette, Marjorie Perloff, Vladimir Biti); teorija i praksa slikarstva i vizualnih umjetnosti (grupa *Support-Surface*, Marc Devade, grupa *Art&Language*, Charles Harrison, Joseph Kosuth, Jean-Louis Schefer, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh), teorija filma (francuska teorija i angloamerički studiji filma: časopis *Cahiers du Cinéma* i *Screen*), teorije rodnih identiteta (teorija roda, ženski studiji, gay studiji, lezbijski studiji, queer studiji: Hélène Cixous, Julia Kristeva, Judith Butler), teorije moći (biopolitika: Giorgio Agamben, Michael Hardt, Boris Groys, Marina Gržinić), teorije diskursa (američka nova muzikologija, Susan McClary, teorija i studij kulture: Edward Said, Donna Haraway), teorije ideologije (Fredric Jameson, Martin Jay, teorijska psihoanaliza: Slavoj Žižek, Mladen Dolar), teorije arhitekture (Bernard Tschumi, Rem Koolhaas), teorije izvođačkih umjetnosti (časopis *TDR*, Richard Schechner, Herbert Blau, Jon McKenzie, časopis *Maska*, Emil Hrvatin, časopis *Frakcija*, Sergej Goran Pristaš, časopis *TkH*, Ana Vujanović). Teorija više nije vanjski meta-orijentirani pristup tumačenju umjetnosti i kulture nego fragmentarna kontekstualizacija znanja unutar paradigmi kulture i umjetnosti. Ovakvo shvaćanje teorije razvija se u heterogenom području teorijskih produkcija poststrukturalizma u kasnim 60-im, 70-im i 80-im godinama XX. stoljeća.

Iz različitih teorijskih pristupa imanentnoj kritici strukturalizma - od semiologije Rolanda Barthesa i teorije označiteljskih praksi i intertekstualnosti Julije Kristeve preko teorije ideologije Louisa Althussera i teorijske psihoanalize Jacquesa Lacana do dekonstrukcije Jacquesa Derridae, shizoanalize Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija, simulacionizma Jeana Baudrillarda, teorije diskursa Michela Foucaulta ili pikturalne, skulpturalne i arhitektonske semiologije Jean-Louisa Schefera i Louisa Marina - razvijaju se posebne teorije arhitekture, kulture i umjetnosti. Takozvana francuska teorija je nastala kao sofisticirani kritički i autokritički sveučilišni diskurs u atmosferi krize strukturalizma. Recepcija francuske teorije u anglosaksonskom svijetu (časopis *Semiotext/e/*), ali i u zemljama drugog postsocijalističkog i trećeg postkolonijalnog svijeta, naziva se poststrukturalističkom teorijom. Ona se tijekom 80-ih i ranih 90-ih razvijala u smjeru teorija postmodernizma, kulturalnih studija, teorija tehnokulture i biopolitike.

Neki autori o kraju 90-ih godina XX. i početku XXI. stoljeća govore kao o epohi poslije teorije ili post-teoriji. Pojam post-teorije se vezuje za tezu o prijelazu iz epohe teorije u epohu kulture ili epohu medija. Neki teoretičari (Murray, Perloff) govore o teoriji u doba medija ili medijskoj realizaciji/derealizaciji teorije u svijetu medijskih slika. S druge strane, post-teorijom *(Post-Theory)* se nazivaju proznanstvene kognitivističke i/ili historicističke reakcije na aktualnu akademsku, kulturalnu i umjetničku dominaciju teorija poslije strukturalizma.

LITERATURA: Ada1, Aertl1, Bark1, Beli3, Beli5, Beli8, Beli10, Biri1, Brooksa1, Brun3, Bry4, Bne1, Burgin7, But3, Carro1, Carro5, Coh2, Epst1, Ff1, Ff2, Fort2, Harr33, Harr45, Hay1, Herro1, Hop1, Jag1, Lando1, Lau1, Lotr1, Maca1, Mann1, Mitch1, Ow1, Sche2, Šuv63, Šuv68, Šuv109, Taylor1, Tho1, Ulm5, Vujano6, Vujano9, Wallis1, Wallis2, Wau1

Erotika i seksualnost. Erotsko je simbolički izražena, prikazana i realizirana seksualna želja, strast, umijeće vođenja ljubavi, postizanje zadovoljstva. Erotsko je kulturom uobličena i simbolizirana seksualnost. Seksualnost je biološka i psihološka manifestacija spolnosti i reprodukcije vrste. Po Georgesu Batailleu erotizam je određen transgresijom (prijestupom) seksualnih normi, običaja ili tabua u okviru nekog društva. Erotizam nastaje u obratu iz okvira zabrane u područje neograničenog i negativnog izazova, privlačenja i uživanja. Prema ranom Baudrillardu subjektivnost erotizma svojim zastupanjima, pomicanjima i zamjenama prikriva stvarnost seksa. Parafrazirajući Artauda, Baudrillard određuje erotizam kao metafiziku koja se vraća u duh putem kože. Prema kasnom Baudrillardu erotizam se podređuje zavođenju, privlačenju i usredotočivanju. Shoshana Felman u raspravi paradigmatskog lika Don Juana govori o erotskom kao o igri ili pozivu na svečanost. Michael Hardt ukazuje da režiser Pier Paolo Pasolini ukazuje da erotizam ne ovisi o transgresiji nego od izlaganju *(exposure)* mesa. Izlaganje mesa/svjetlosti *(flesh)* je čin pozitivnog izbijanja (emanacije) erotskog. U začecima moderne umjetnosti u drugoj polovini XIX. stoljeća, od realizma do postimpresionizma, erotika i seksualnost su inspiracija, sadržaj i objekt prikazivanja u slikarstvu i skulpturi. Moderni umjetnik je egzotični subjekt građanskog puritanskog društva koji slobodno izražava i prikazuje erotske i seksualne sadržaje. On izražava i prikazuje potisnute erotske i seksualne želje i fantazije normalnog građanina. Na *Monte Verità* u Asconi osnovana je 1900. vegetarijanska, mistička i anarhistička komuna, čiji su se ideali zasnivali na preobrazbi svakodnevnog života kroz umjetnost, s težnjom reformi kulture tijela (nudizam), emancipaciji žena, slobodnoj seksualnosti. Erotskim tematizacijama su se početkom stoljeća

bavili slikari Alfons Mucha, Gustav Klimt, Egon Schiele.

Za avangardu su erotika i seksualnost područje društvene provokacije i destrukcije građanskih moralnih normi. U dadaističkom performansu *Relache (Večeras nema predstave)*, Pariz, 1924. projicirana je slika golih tijela Adama i Eve; Adamu svoje tijelo posuđuje Duchamp. On je realizirao i nekoliko transvestitskih radova, na primjer fotografije nastale prerušavanjem u žensku osobu. U filmu *Entr'acte* Renéa Claira pojavljuje se dadaist Picabia s bradom, odjeven u balerinu. U nadrealizmu i postnadrealizmu erotika i seksualnost se interpretiraju psihoanalitički, što znači: (1) da se tragovi, izrazi i simboli erotike i seksualnosti pronalaze u književnom tekstu, slici i skulpturi; (2) da nadrealističko umjetničko djelo nastaje prevladavanjem stečenih i nesvjesnih erotskih i seksualnih ograničenja; (3) da se prevladavanje erotskih i seksualnih ograničenja postiže automatizmom u pjesničkom i likovnom izražavanju, prikazivanjem fantazija, snova, narkotičkih vizija ili upotrebom predmeta koji imaju seksualna i erotska značenja (fetiša). Dok je dadaizam pristupao seksualnom i erotskom kao području realnog tjelesnog, psihičkog i moralnog činjenja, nadrealizam se prvenstveno bavio erotskim.

Za neodadu, fluksus i underground umjetnost erotsko i seksualno su područje dominantnog interesa i djelovanja. Njihov pristup pripada: (1) seksualnoj revoluciji kasnih 50-ih i 60-ih godina; (2) začecima masovne i popularne kulture u kojima erotsko i seksualno postaju vrijednost društvene razmjene dobara. Cjelokupna epoha je određena proturječnošću emancipatorske seksualne revolucije mladih i potrošačke masovne kulture utemeljene na eksploataciji erotskih simbola. Za fluksus i neodadu bitna je oslobođena i desimbolizirana seksualnost, tj. konkretno i doslovno prikazivanje tijela i seksualnog čina. Ann Halprin je realizirala hepeninge u kojima su se sudionici i publika svlačili i dodirivali, a cilj je bio oslobađanje od stida, otuđenosti, straha od drugog. Suprotno purističkoj i emancipatorskoj liniji, očituje se i eskalacija provokativnog rada koji erotsko vidi kao izvor: (1) dekadentnog života više građanske klase i njezine pervertirane dosade (Warholovi underground filmovi s grupnim seksom, autoerotizmom, homoseksualizmom (homoerotična umjetnost), drogom i mimezisom pornografskog prikazivanja seksualnog i erotskog); (2) ritualnog orgijastičkog i mitskog rada s tijelom; rituali bečkih akcionista; (3) individualnog neurotičnog i psihotičkog ponašanja (rad sa spermom japanskog umjetnika Tetsumija Kudoa ili hepeninzi s umjetnim falusima umjetnica Carolee Schneemann i Yayoi Kusame). U body artu i performansu dolazi do sinteze avangardističkih i neoavangardističkih pristupa seksualnom i erotskom. Za analitički body art ljudsko tijelo je biološki i fiziološki sustav tautološkog poretka, umjetnici se zanimaju za tijelo kao objekt. U ekspresionističkom body artu i performansu nago tijelo, seksualni odnosi i erotske situacije korišteni su kao simboli izražavanja želje, traume, demonskog, zavodničkog. Rad Andraža Šalamuna (grupa *OHO*) *Kama sutra* (1969.) je serija fotografija koja prikazuje gola tijela umjetnika i žene u pozama iz *Kama sutre*. Rad je neutralna specifikacija i dokument tjelesnih odnosa, a ne erotska fotografija. Feministička umjetnost 70-ih bavi se ženskom erotikom i seksualnošću suočavajući predodžbe koje proizvodi svijet muškarca (dominantna kultura Zapada) i potisnute, otkrivene i oslobođene predodžbe ženske seksualnosti. Marina Abramović je sredinom 70-ih godina izvela seriju performansa i video radova u kojima je svoje tijelo izlagala autodestrukciji i sadističkom i mazohističkom nasilju, razarajući mit o nježnoj i slaboj ženi.

Erotsko je jedna od velikih tema i simulakruma postmoderne umjetnosti. Ono je u potpunosti potisnulo seksualno, pokazujući da želja, ispunjenje želje i seksualni čin djeluju u opscenom simboličkom prostoru posredovanih bioloških, psiholoških, duhovnih, ekonomskih i političkih odnosa, oblika izražavanja i postizanja zadovoljstva. Postmodernizmu 80-ih i 90-ih svojstvena su tri pristupa erotskom: (1) erotsko slikarstvo; (2) kolaž, citat i montaža erotske simboličke opscene atmosfere iz povijesti umjetnosti; (3) simulacija erotskih prizora i simbola iz svijeta masovne kulture i pornografije. Umjetnik opisuje slikarski čin kao erotski čin postizanja zadovoljstva u slikanju. Vlažnost boje koja se nanosi na platno postaje metafora erotskog uživanja. Erotsko zadovoljstvo i zadovoljstvo u slikarstvu su jedno te isto ispunjenje erotske želje. Francuski poststrukturalistički slikar Marc Devade zapisuje da u slikarstvu nema tekstualnog odnosa nego samo seksualnih opsesija koje reagiraju na svaki potez kista. Slikarski kolaži, citati i montaže erotske simboličke atmosfere iz povijesti umjetnosti središte su rada transavangardnih umjetnika, koji slikarskim činom povezuju seksualne opsesije s prizorima, motivima, scenama i žanrovskim rješenjima prikazivanja erotskog u europskoj slikarskoj tradiciji. Erotsko nije simbolizacija konkretnog subjekta (umjetnika, modela) nego kolaž i semantička mreža izraza i simbolizacija erotskog u povijesti slikarstva. Slika Mimma Paladina *Plenilunio II* (tal.= puni mjesec, 1981.), na kojoj je prikazana scena ljubavnog čina životinje i ljudskog bića, ne prikazuje konkretno biće i životinju nego biće i životinju koji

su mimezis modernističkih ekspresionističkih figura, a seksualni čin je simbol erotizacije odnosa slikara i slikarskog platna. Simulacija erotskih prizora iz svijeta masovne kulture i pornografije je u parodijskom smislu realizirana u slikama Davida Sallea, za kojeg je erotsko masovne kulture jedan od žanrovskih simbola i oblika stvaranja vizualne reprezentacije koje upisuje u cinične i parodijske spojeve s drugim simbolima postmodernog doba (umjetnosti, politike, svakodnevnice, potrošnje). Na izložbi *Cher Peintre* (Pariz, 2002.) izvedena je i konstruirana jedna povijest erotskog figurativnog slatkog slikarstva hetero- i homoerotskog karaktera. Ishodišta te povijesti su locirana u postdadaističkom opscenom i opsesivnom slikarskom djelu Francisa Picabije. Osim Picabijinih slika, izložena su djela modernističkih i postmodernističkih slikara koji su se bavili temama seksualnog, erotskog, ljubavnog, heteroseksualnog, homoerotskog, javnog, privatnog, između ostalih: Bernarda Buffeta, Sigmara Polkea, Alexa Katza, Martina Kippenbergera, Johna Currina, Glenna Browna, Nea Raucha, Kaia Althoffa, Luca Tuymansa, Bruna Perramanta, Carole Benzaken, Kurta Kaupera, Elizabeth Peyton, Briana Calvina, Sophie von Hellermann i Petera Doiga.

Visoko estetizirano fotografsko djelo Roberta Mapplethorpea kojim se prikazuju erotski simboli njujorškog svijeta popularne kulture i umjetnosti (goli bilderi, dijelovi tijela snažne muskulature razodjeveni ili odjeveni u crnu kožnu odjeću s puno metala, cvijeće, portreti umjetničkih zvijezda) glorificiraju simbolički posredovanu seksualnost novog Babilona. Da bi opscenost s filmskog ekrana simulirao na slikarskom platnu, Eric Fischl prikazuje scene s nudističkih plaža, usamljene žene s psima, gola ženska tijela i djecu. Na fotografijama Cindy Sherman rekonstruirane su scene iz holivudskih filmova 50-ih godina ili prizori tradicionalnog slikarstva; indeksirajući elementi su, na primjer, umjetni nos ili dojka. Ona ljudski erotizam pretvara u erotizam proizvedenog umjetnog tehnološkog tijela ili simulakruma. Tekstovi Kathy Acker kolažiraju govor i pismo eseja, pornografske pripovijesti, psihoanalitičke ispovijesti, teoretičnost konceptualne umjetnosti i retoriku dekonstrukcije. Barbara Kruger u tekstualnim instalacijama koristi erotizirane izraze i fraze svakodnevnog žargona i žargona reklama, da bi diskurse potrošačkog svijeta dovela do značenjske, vrijednosne i ideološke ispraznosti. Za postmodernizam erotsko i seksualno nisu područje provokacije, emancipacije ili autoanalize nego područje fatalističkog, ciničkog i parodijskog prepuštanja opscenom simboličkom izražavanju i zadovoljenju otuđene postpovijesne civilizacije. Simbolika AIDS-a tijekom 80-ih godina postaje jedan od kodova kojim se obilježava granica smisla seksualnosti i erotike postmodernog doba. Postmoderno doba 80-ih i 90-ih godina je doba paradoksalne civilizacije koja dokida ograničenja, cenzure i autocenzure u prikazivanju erotskog i seksualnog njihovim uvođenjem u totalizirajuću masovnu kulturu, kao i civilizacije u kojoj se budi konzervativizam i puritanizam novog religioznog fundamentalizma.

LITERATURA: Abr1, Agr1, Alex1, Alf1, Alp1, And1, Bam1, Bart11, Bart12, Bata1, Batc1, Bergm1, Brej1, Caer1, Cha2, Cla5, Cla7, Coop1, Coopers1, Coop1, Coopers1, Ex1, Feh1, Ext1, Felm3, Gold1, Gold2, Gold5, Grž27, Holli2, Jon1, Jon2, Jon3, Kraus14, Kuhn1, Lan1, Laq1, Link1, Link2, Lipp12, Luc12, Luc13, Luc14, Luc15, Mccla1, Pult1, Sale1, Saw1, Srp4, Ver1, Welto1, Zolla1, Žiž25

Erotska fotografija u avangardama. Erotske fotografije u avangardama nastajale su najčešće iz tri razloga: (1) kao emancipacijske taktike otkrivanja i oslobođenja ljudske seksualnosti sputane u građanskom društvu, (2) kao transgresivne geste provociranja javnog mnijenja i moralnih normi, i (3) kao izrazi ili tragovi perverznog uživanja koje demonstrira moć želje i polje požude.

Rane avangarde (1905.-1917.) otkrivaju seksualnost i uobličuju je u erotski kod imaginarnog (slika, skulptura, fotografija) i simboličkog kroz: (1) razrađivanje intimnog i suptilnog odnosa umjetnika i modela (na primjer, Matisseovi autoportreti s modelom), pri čemu umjetnik ne simbolizira svoje tijelo u erotskoj igri nego simbolizira i imaginarnim prikazuje ili izražava svoju želju i pogled, a rezultat je uvijek posredovano djelo (kreacija dana kao crtež ili slika), (2) ukazivanje na egzotičnu asimetričnu drugu kulturu, erotski objekt je uvijek asimetrični i egzotični Drugi koji ne može biti mjesto grijeha nego mjesto nesputanog uživanja i čuda. Na primjer, scena iz Kirchnerovog ateljea (1910.), gdje se ukazuju naga crna tijela čedne i istovremeno opskurne egzotike, obećava da će erotsko biti nevino kao što je nevina priroda (seksualnost) dalekih svjetova izvan kršćanskog utjecaja, ali da će biti i izazov slikareve želje. Nasuprot Kirchnerovom prividu nevine prirode ukazuje se artificijelna, sofisticirana i opscena gesta Mihaila Larionova i Natalije Gončarove koji reduciraju seksualnost (prirodnost suočavanja spolova) i prikazuju erotski kod (simboličke naslage kulture u kojima se odvija futuristički javni život iz kojeg izbijaju razlike roda modernog građanskog društva). Fotografija je iz filma *Drama u Kabaretu br. 13* (1913.) koji alegorizira futuristički život u njegovim raskošnim, dekadentnim, provokativnim, erotiziranim i ekscentričnim manifestacijama izraza novog (modernog) doba. Fotografija Aleksandra Rodčenka *Ljilja Brik* (1924.) nastala je desetak godina kasnije u duhu

konstruktivističke fotografije (formalno rješavanje kuta /rakursa/ snimanja i kontrasti svjetla). Erotski kod se prikazuje kao isječak iz života svijeta umjetnosti, trenutak ili situacija tijela koje postaje simbol određene epohe i njene emancipacije. To je fotografija koja se svojom erotskom preciznošću (ekscentrične i opscene individue) suprotstavlja puritanizmu bezgrešnih retoričkih figura staljinističke socijalrealističke ikonografije (vojnici, radnici, seljaci, sportaši).

U avangardama 20-ih i 30-ih godina više nema inovacijske naivnosti prezentiranja fantazma egzotične kulture ili umjetnosti kao egzotičnog svijeta koji se opsceno nudi na mjestu želje drugog. Na primjer, umjetnik dadaizma retorički i teatarski izlaže svoje tijelo ili kompleksnu poliseksualnu bihevioralnu situaciju. Duchamp transvestitskom figurom poze nazvanom *Rrose Sélavy* (1920.-1921.) pozira Manu Rayu i transformira umjetnika kao stvaraoca u umjetnika kao aktera (performera), ukazujući na nestabilne ontološke granice roda (*gender*). Njegove reference su trostruke: homoerotske, alkemijske i ludističke. Ludistička gesta postaje legitimnost govora o tabuu roda. Duchamp kao Adam u Picabijinoj predstavi *Relache* (1924.) ili Picabia kao balerina u filmu Renéa Claira *Entr'acte* (1924.) ludizam dovode do meta-čina (metaludizma ili igre igrom), pokazujući kako kodovi institucija teatra, filma, baleta, povijesti slikarstva ili biblijskog teksta postaju materijal (igračke) intervencije umjetnika u tkivu društva. Rad Mana Raya *Sjenka na torzu Lee Miller* (1930.) formalni je kasni dadaistički eksperiment sa svjetlosnim pismom koje preobražava tijelo (torzo) u plastički efekt. *Spomenik de Sadeu (Monument to de Sade,* 1933.) Mana Raya je nadrealistički vizualno-erotski tekst koji opsceno i šokantno suočava formu križa (crtež križa na fotografiji) i anatomski detalj (stražnjicu). U pitanju je vizualna igra s križem koji prati morfologiju ljudskog tijela, ali je istovremeno i simbol kršćanstva i falusni znak. Fotografija Mana Raya s nagim modelom (Meret Oppenheim) iz 1933. je visokomodernistički estetizirani snimak koji erotski potencijal tijela transformira od nadrealističkog označiteljskog okidača u autonomni modernistički retorički kod (koji će u 50-im i 60-im godinama postati aspekt masovne modernističke kulture). Slično Manu Rayu, Lee Miller kao profesionalni fotograf povezuje postdadaistički eksperiment (*Akt u pokretu naprijed,* 1931.), nadrealističke emancipacije i hedonizam življenja (*Nusch i Paul Eluard, Roland Penrose, Man Ray i Ady,* 1937.) i modne fotografije (*Autoportret,* 1932.). U fotografiji iz Cocteauovog filma *Krv pjesnika* (1930.) ona se ukazuje kao kip koji dodiruje Enrique Riviero. Ova fotografija je karakteristični nadrealistički alegorijski prikaz kojim se indeksira (ne i pokazuje) potisnuti erotski kod (od objekta želje do objekta kao fetiša). Američke umjetnice Georgia O'Keeffe i Elsa von Freytag-Loringhoven dizajnirale su androgine (biseksualne, poliseksualne, travestirane) likove. Za njih je fotografija bila način dokumentarnog indeksiranja bihevioralnosti i preoblikovanja identiteta unutar svakodnevnice. Francis Joseph Burguière je bio profesionalni fotograf eksperimentator koji razvija fotografsku retoriku od ekspresionističke vizualne naracije preko dadaističkih provokativnih snimaka do apstraktne kolažno-montažne fotografije. Serija fotografija *Put* (1923.-1925.) uključuje dva aspekta: (1) formalni - od profesionalne fotografije dobrih kontrasta koja prikazuje režiranu ekspresionističku, dadaističku ili nadrealističku scenu, do fotomontaža, i (2) semantički - fotografskim sredstvima proizvodi prikaz ili izraz skrivene, traumatične ili fantazmatske autoerotične želje. Kolaži Hannah Höch *Iz etnografskog muzeja* i *Strana ljepota* (1929.) intervencije su koje nastaju kolažno-montažnim povezivanjem heterogenih fotografija. One pokazuju da čin premještanja vizualnog elementa iz jednog konteksta u drugi dovodi do transformacije i imaginarnog i simboličkog efekta novonastalog djela. Ona svojim djelom ne stvara erotski kod nego transfigurira (premješta i smješta) postojeće erotske kodove, stvarajući ironični meta-erotski otklon od objekta želje. Ironični meta-erotski kod je kolažna fotografska dekonstrukcija modernističkih vrijednosti, na primjer, egzotičnog i ekspresivnog. Hans Bellmer postao je poznat po fetišističkim *asamblažima* nastalim destrukcijom ženskih lutaka. Bellmer je radio i fotografije svojih mehaničkih i artificijelnih žena, na primjer, fotografije iz serije *Lutka (La Poupée)* (1934.). Neposredno nakon drugog svjetskog rata on realizira seriju fotografija koje prikazuju žensku masturbaciju (*Bez naziva,* 1946.). Ove pornografske fotografije ukazuju na fenomen muškog pogleda i muškog uživanja i kontroliranja u ženskom autoerotizmu. Eksperimenti Lászla Moholy-Nagyja *Negativ i pozitiv nagog tijela* (1927.-1929.) i *Pozitiv i negativ nagog tijela* (1931.) formalističke su konstruktivističke vježbe s binarnim parom pozitiv-negativ (crno-bijelo). Za Moholy-Nagyja nago tijelo nije ni emancipacijski ikonički znak niti kompleksan erotski kod nego jedan među hiljadama sličnih ili različitih zanimljivih ojekata. Redukcija erotskog koda Moholy-Nagyja na vizualni kod kontrasta pokazuje da konstruktivistički princip neutralizacije ekspresije (izražajnosti, emocionalnog, želje) vizualnog djela može biti izveden i s eksplicitno erotskim ikoničkim reprezentacijama. Da rigorozna redukcija i formalne intencije ne moraju biti

jamac neutralizacije erotskog očitavanja pokazuje lucidni primjer koji navodi Rosalind Krauss u eseju *Foto-grafski uvjeti nadrealizma* (1981.), uspoređujući fotografiju Florence Henri *Autoportret* (1928.) i Mana Raya *Spomenik de Sadeu (Monument to de Sade)* (1933.). Njezina fotografija je realizirana u kontekstu Bauhaus-fotografije, što znači da su korišteni optički i geometrijski kompozicijski aspekti koji stvaraju artificijelni strukturalni prostor. Pravokutno vertikalno ogledalo, ispred ogledala stol od dasaka s vidljivim spojevima, ispred ogledala dvije sjajne kugle koje se dodiruju i koje dodiruju ogledalo. U ogledalu se na kraju stola vidi polu-figura umjetnice. Vrlo neutralna scena. Međutim, Rosalind Krauss zapaža da osim tipičnih strukturalnih problema (ravnina, punoća, simetrija, asimetrija, zrcalno) postoji još jedan bitan moment. Ogledalo nije samo površina odraza nego i sredstvo uokvirivanja scene na gotovo identičan način na koji falusoidni križ na Man Rayovoj fotografiji uokviruje stražnjicu. Okvir je falički znak čija je erotska konotacija naglašena (indeksirana) kuglama. Pri tome, dok Rayov rad intencionalno pokreće mehanizme uspostavljanja erotskog koda, fotografija Florence Henri čini to tek sekundarno, izmičući u konstruktivnom principu. Prodor označitelja u označeno (uokvirivanje koje zadobiva simboličku vrijednost) je okidač koji ukazuje na djelovanje erotskog koda iza privida konstruktivne neutralnosti i estetske reduktivnosti. To dokazuje da se erotski kod kao poredak fotografije ne realizira samo kroz tematizaciju nego i kroz strukturu.

U francuskom nadrealizmu djeluje veći broj fotografa i fotografkinja koji se bave seksualnošću, erotizmom, perverzijom i rodnim identitetom. To su Maurice Tabard, Raoul Ubac, Brassai, Jacques-André Boiffard, Salvador Dali, André Kertész, Roger Parry, Bill Brandt, Umbo, Dora Maar i Claude Cahun. Utjecaji filozofskih dekonstrukcija erotizma, koje je zasnovao Georges Bataille, mogu se otkriti u fotografijama Boiffarda *Palac* (1929.) i njegovim maskiranim figurama (1930.). Claude Cahun je razvila specifičan fotografski jezik dokumentirajući svoju svakodnevnicu i uspostavljajući mogućnosti fotografskog konstruiranja i rekonstruiranja lezbijskog identiteta. Ona je snimala autoportrete, prizore s maskiranim tijelom ili mikrosocijalne i mikropsihološke atmosfere autoerotizma, uživanja žene i ženskog pogleda. S Marcel Moore je realizirala fotokolaže složenih simboličkih poruka i konstrukcija lezbijskog identiteta. Češka i jugoslavenska (hrvatska, srpska, slovenska) avangarda 20-ih i 30-ih godina su ne-paradigmatske avangarde koje nastaju na rubovima internacionalnih jezika. One su bile pravovremeni ekscesi (na primjer, fotografije beogradskih nadrealista) ili sinteze različujućih avangardnih efekata u pro-konceptualnim kolažno montažnim rješenjima (konstruktivni modeli Františeka Drtikola, nadrealistički kolaži Karela Teigea i fotografije Václava Zykmunda). Kolaži (1925.-1929.) Vane Bora su fantastičke kompozicije s višeslojnom nadrealističkom semantikom, a fotogrami (1928.) asocijativne pred-simboličke strukture koje prije anticipiraju produktivnu moć fantazma nego što je pokazuju i prikazuju. Međutim, upotreba fotografskog medija kao sredstva konstituiranja erotskog koda i koda thanatosa na izuzetan je način realizirana u nekoliko foto-radova: *Vlado Habunek* (1929.), *Jedna minuta prije zločina* (1935.), *Milča Josimović* (1936). Portreti Vlade Habuneka su karakteristična djela produkcije homoerotskog koda (homoerotske atmosfere) minimalnim sredstvima (izbor rakursa, uloga sjene i grimase). Fotografija Nikole Vuča *Bez naziva* (1930.) je jednostavan portret žene koji se gradi oko njenog profila. Ali, tu su izvedena dva neočekivana indeksiranja: (1) rez nastao snimanjem kojim se reže dio lica žene (nos, oči, usta, brada) i (2) znatna vizualna prisutnost čipke u perceptivnom polju. Rez simbolički ukazuje na cenzuru sna - na lik koji izmiče (znati da je netko viđen, ali njegovo lice izmiče viđenju, skriva se od želje koja traži identitet za svoj objekt). Fotografski rez je sredstvo kojim se simulira san u svoj njegovoj enigmatičnosti. U psihoanalitičkim interpretacijama slikarstva (na primjer, Jure Mikuža u knjizi *Podoba roke,* 1983.) čipka je simbolički prikaz prisutnosti/ odsutnosti ženskog spolnog organa. I zato vrlo dekorativna, gotovo ornamentalna pojavnost čipke na fotografiji, u psihoanalitičkom čitanju postaje znak genitalnog. Fotografija Franje Mosingera *L'Horreur* (1933.) prikazuje čin nasilja, brutalnosti i agresivnosti. Energija libida kao da je preusmjerena na prizivanje bola, na udar i ranjavanje. Dvije karakteristične fotografije Františeka Drtikola *Akt* (1925.) i *Kompozicija* (1931.) su primjeri konstruktivističke preobrazbe tijela kao erotskog koda (ili traga u uspostavljanju vizualnog teksta) u konstruktivistički poredak forme (polutorzo kao međuprostor kružnog omotača i vertikalne plohe) i svjetlosne dematerijalizacije forme (tijelo i sjena u apstraktnom konstruktivnom prostoru bijelih ploha i crne podloge). Fotografije Václava Zykmunda nastale između 1933. i 1945. nadrealistička su ikonografska kodiranja fantazma. Fantazam (sna, vizije) kao efekt želje prevodi se u režiranu scenu koja se snima i koja postaje zastupnik fantazma u svijetu umjetničkih slika. Zykmundove fotografije su narativne, kompleksno simboličke (veze simbola stvaraju metaforijske i alegorijske prikaze). Nadrealistički

kolaži Karela Teigea nastali između 1935. i 1951. godine su velike sinteze avangardnih kolažno-montažnih tehnika kojima se stvara registar prezentacija od ironične igre nespojivog i paradoksalno spojenog preko usredotočivanja na rad erotskog koda do konstrukcije fantastičkog-erotiziranog prizora. Teigeove kolaže karakterizira: (1) kvantiteta, što ukazuje na njihovu serijalnost i označiteljsku prirodu, i (2) meta-kodiranje erotskog - ne kao otkrića ili emancipacije nego kao beskrajnog i jednakovrijednog ponavljanja erotskih vizualnih ikoničkih fragmenata u neočekivanim spojevima. Serija fotokolaža *Emili dolazi do mene u snu* (1933.) Jindřicha Štýrskog jedna je od najradikalnijih erotskih alegorija avangardi koja s elementima pornografskog usredotočivanja na genitalije estetizira i veliča heteroseksualni odnos.

Na kraju avangardnih tematizacija erotskog, seksualnog i rodnog nalaze se svakako djela Marcela Duchampa nastala u vrijeme neoavangardi od kasnih 40-ih do 60-ih godina. U tom kontekstu može se promatrati i Duchampovo djelo *Étant donnés* (1946.-1966.): složena instalacija kojom se prikazuje fantazija suočavanja seksualnosti i nasilja, žrtve i uživaoca. Karakterističan primjer je i fotografija s nagim modelom u igri šaha. Fotografija prikazuje muzejski prostor s Duchampovim djelima *Veliko staklo* i raznim ready-madeima. U prvom planu je stol sa šahovskom pločom i figurama. Za stolom sjede dva lika: tada već stari Duchamp u crnom odijelu s cigarom ispred bijelih figura i naga žena ispred crnih figura. Duchampovo lice se vidi, a ženino ne. Duchamp je izrazito crn, a žena je izrazito bijela. Fotografirana scena je puna poremećaja, pomaka i iskrivljenja. Prvo, umjetnik i model su u modernističkoj, prije svega francuskoj tradiciji izvan javnog prostora (u ateljeu). Ovdje su u javnom prostoru, s identičnim statusom umjetničkog djela. Drugo, prividno su i žena i Duchamp subjekti, tj. igrači na sceni. Prividno, jer Duchamp i ženu kao subjekt i sebe kao profesionalnog igrača šaha koristi kao objekte vlastitog opscenog izlaganja intelektualne moći umjetnika kojom upravlja kodovima kulture. Žena je na fotografiji erotski kod, ali ona govori nešto potpuno drugo od onoga što bi govorio uobičajeni erotski kod fotografije, a to je da Duchamp stvara opscenu scenu da bi prikazao moć umjetnika da bude opscen na sceni. Ovdje erotsko (spol, rod, seksualno) nisu elementi umjetnikove želje, drame, emancipacije, samooslobođenja ili ironije nego ciničko sredstvo uspostavljanja moći umjetnika: nesvjesno postaje optičko nesvjesno fotografije, a optičko nesvjesno postaje političko nesvjesno moći umjetnika, koji pokazuje da više nema tajni u optičkoj igri egzistencije umjetnika.

LITERATURA: Ade1, Bauh2, Bir1, Bolt1, Bow5, Bow6, Burgin6, Didi2, Dluh1, Elliо1, Engl, Friz1, Gamm1, Gav4, Gold2, Gold5, Jon2, Jon3, Kov7, Kraus8, Kraus14, Kraus16, Mic1, Mod1, Moh1, Pult1, Saw1, Tod1, Tod3, Walker1, Weier2, Willet1, Willet2

Esej. Esej je privilegirani prijelaz iz književnog pisma u metajezik (diskursa iz ... u diskurs o ... i teorije iz ... u diskurs o ....), ali i privilegirani procjep (*hiatus*) u tijelu metajezika kroz koji se rasipa konzistentnost teorije postajući "prah" (prvostupanjsko pismo) književnosti. Esej kao praksa pripada interpretativnim (hermeneutičkim) kruženjima iz jezika u metajezik i obratno. Ali, u pitanju su i iskoraci. Na primjer, Martin Heidegger s pravom nagovještava pristup razumijevanju: "Ocrtavanje razumijevanja izgrađuje vlastitu mogućnost. Izgrađivanje razumijevanja nazivamo izlaganje. U njemu razumijevanje prisvaja, razumijevajući, ono svoje razumljeno" (*Bitak i vrijeme*). Ludwig Wittgenstein provokativno i *autoterapijski* obećava: "Moji stavovi se rasvjetljavaju time što ih onaj tko me razumije na kraju priznaje kao besmislene kada se kroz njih, po njima, preko njih popeo van. (On mora takoreći odbaciti ljestve pošto se po njima popeo.) On mora ove stavove prevladati, tada će ispravno vidjeti svijet. O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti" (*Tractatus logico-philosophicus*). Roland Barthes ukazuje na uživanje u pisanju (i, svakako, čitanju): "Zadovoljstvo u tekstu ... ono može reći: *nikada se ne pravdati, nikada se ne objašnjavati*. Ono nikada ništa ne poriče". (*Zadovoljstvo u tekstu*). Jacques Derrida demonstrira interpretativno *kruženje* i prekide kruženja pitanjima (pitanje na pitanje): "Što je književnost? I, prije svega, što znači *pisati*? Pitanje je kako činjenica pisanja može poremetiti/uznemiriti/problematizirati pitanje *što jest*? i čak *što to znači*? Drugim riječima, kada i kako upis postaje književnost i što se pojavljuje kada se to dogodi? Kome i čemu zahvaljujući se to događa? Što se događa između filozofije i književnosti, znanosti i književnosti, politike i književnosti, teologije i književnosti, psihoanalize i književnosti? ... Ova pitanja su izazvana željom: zašto me upis tako fascinira, zaokuplja i određuje? Zašto sam tako fasciniran književnim pristupom upisu?" (*Writing and Difference*). Charles Harrison, u povodu postkonceptulnog slikarstva grupe *Art&Language*, usredotočuje pažnju na potencijal prekida: "Za drugostupanjski diskurs, kao i za mnoge druge stvari, bilo je karakteristično to što je posjedovao potencijal za prekid hermeneutičkih krugova. Hermeneutički krugovi naše kulture su možda tek marginalna pitanja hermeneutike, značenja kao takvih. To su manipulacijski krugovi, *Art&Language* je producirao vlastite produktivne hijerarhije, vlastite prvostupanjske

hijerarhije. One su potencijalni krugovi i nisu oslobođene od manipulacije. Ali takvi krugovi su se ponovo stvarali da bi bili prekinuti. Kultura ne podržava te spiralne prekide. To je kultura instrumentalnih manipulativnih krugova" *(The orders of Discourse: The Artists Studio).*

Esej je samo pismo: ni-proza-ni-poezija nego pismo *od* pisma (tekst od teksta i tekst među tekstovima). Književni esej je žanr književnog pisma i zato je književni esej najbliže samom pismu, mnogo bliže nego što je to estetički esej, esej o filmu, esej o glazbi, esej o slikarstvu ili skulpturi, esej o teatru, esej o arhitekturi ili esej tehnoestetskih studija. Esej o estetici, esej o filmu, esej o glazbi, esej o slikarstvu ili skulpturi ili esej o teatru moraju nadići svoj medij da bi postali jezik i to jezik pisma. Oni moraju premostiti rascjep ili zijev (*hiatus*), često i provaliju, između nediskurzivnosti muzičkih tonova/šumova, svjetlosnih slika, scenske prostornosti-tjelesnosti-vremenitosti, pikturalne i skulpturalne materijalnosti i jezika koji ostaje zabilježen kao govor o nečemu. Filozofski, pa i estetički esej, srodan je književnom eseju (zasnivaju se na istom mediju - pismu), ali da bi se filozofski esej vratio samom pismu (prešao *prag* pisma, naslutio ili prikazao biće pisma i pisanja) nužno je da iz krutekonzistentne metarasprave ili metaanalize prijeđe u *meko pismo* koje nosi individualizirani kod subjektivnosti i neodređenosti u otporu racionalnosti logosa ili formalizmu konzistentnog izvođenja teorije. Esej je uvijek označen napetošću između nomadske subjektivnosti prelaženja mape svijeta jezika i teritorijalne racionalnosti lociranih kriterija jasnoće, konzistentnosti, kontekstualnog smisla, istine, funkcionalnosti i pragmatičnih vrijednosti. Esej obećava otvorenost, iako ne mora biti otvoren ni u konceptualnom ni u tekstualnom smislu. *Neodređenost* (od arbitrarnosti preko slučaja do subjektivnosti i konceptualne otvorenosti popisa svojstava eseja) ulazi u samu bit *esejističkog žanra* koji kao da neposredno otkriva samoodređujuće aktivnosti čovjekovog duha (logocentrična dimenzija eseja), pisma (decentrirana lingvistička i semiološka dimenzija eseja koja više nije mimezis govora, a koji jest mimezis misli) ili tekstualne razmjene (intertekstualna dimenzija eseja).

Theodor W. Adorno ukazuje na istovremenu otvorenost i zatvorenost eseja. On kaže da je esej ujedno i otvoreniji i više zatvoren no što se to sviđa tradicionalnom mišljenju. Otvoreniji je utoliko ukoliko svojim sklonostima negira sistematiku, a toliko je samodovoljniji koliko se strože pridržava tog negiranja. Esej razdire teorije koje su mu blizu: njegova tendencija je uvijek tendencija likvidaciji mnijenja, pa i onoga kojim sam počinje: "Esej je ono što je bio od početka, kritička forma *par exellence*; i to kao imanentna kritika duhovnih tvorevina, kao konfrontacija onoga što one jesu s njihovim pojmom, kao kritika ideologije *(Esej o eseju).* Teoretičar postmoderne i postsocijalizma Mikhail N. Epstein paradoksalnost eseja vidi u njegovoj mogućnosti ili, tek, potencijalu dokazivanja i uvjeravanja. Sada se pokazuju ta mnogostruka lica eseja: (1) lice pisma koje uživanje, bez opravdanja, stavlja na prvo mjesto - esej može nalikovati "govoru" markiza de Sadea, Georgesa Bataillea, kasnog Rolanda Barthesa, Pierrea Klossowskog ili Philippea Sollersa, (2) lice kritičkog postupka analize i rasprave - kritička teorija sa svim svojim otvorenim distinkcijama moguća je najčešće samo kao esej od Waltera Benjamina preko Adorna do Martina Jayja ili Victora Burgina), ali i (3) lice izgradnje samoodređivanja (Epstein) ili samoterapije (wittgensteinovci od *Art&Languagea* do teoretičara poezije Charlesa Bernsteina i Marjorie Perloff).

Ta uočena i nesvodljiva različitost i multipliciranost *lica* eseja odlučni je čin istupanja iz hermeneutičkog kruga, čin koji suštinski determinira *prirodu* eseja. Esej zahtijeva umijeće, često i verbalnu akrobatiku istupanja iz kruga. U eseju se kao najveće i najdublje tajne ljudske prirode izazivaju, provociraju ili rješavaju akrobatskim *gestama* filozofskih obrata i višeznačnosti koje se prepoznaju u retoričkim figurama pisma (pisanja) književnosti.

Esej je modernistička tvorevina koja nastaje kao *autonomni žanr* preobražaja ni-poezije i ni-proze u govor o svemu mogućem na ovom ili *drugim fikcionalnim svjetovima.* U tome se krije paradoks modernističkog eseja: *biti autonoman žanr* i *ne biti ni ovo ni ono* u strogom disciplinarnom smislu. Postignuta žanrovska autonomija ne uspostavlja osnovu za konstituiranje institucije. U tom smislu, na primjer, Adorno zaključuje da nas jedan pogled u književnost moderne uči da esej prodire u umjetničke vrste koje su mu do sada zatvarale svoja vrata. Modernistički esej anticipira *horizont* intertekstualnosti, njezine moći, efekte, formalne postupke, ali, pri tome se intertekstualnost ne postavlja kao *zakon* tekstualnosti. Intertekstualnost izbija iz glasova i njihovog zapisivanja kod pjesnika Hljebnikova, Eliota i Pounda, kod nadrealista Bretona, kod redatelja Artauda i slikara Kandinskog, Kleea, Maljeviča, odnosno, kompozitora Schönberga i Stravinskog.

Modernistički esej ima povijest dugu skoro četiri stoljeća: (1) započinje kao poučni traktat/ogled (*glas* anticipirajuće prosvjećenosti, glas *znanstvenika*) razumijevanja i poduke iz duhovnih znanosti, samog *života* i književnosti, (2) dostiže vrhunac kao autonomni žanr *govora* (pisma) u prvom licu (JA), *govora*

koji iz neprozirnosti intuicija modernog stvaraoca postaje govor o stvaranju, djelovanju, doživljaju, promjeni i kontemplaciji svijeta, društva, umjetnosti, subjektivnosti, duhovnosti, i (3) završava svoj *životni vijek žanra* kao intertekstualni, poližanrovski i nestabilni (*kao* shizofreni, *kao* nomadski) zbir nekonzistentnih glasova, formula i naracija *kasnog doba* u kojem se povijest (dijakronija, povijest, povijesna naracija) projicira u fikcionalnu moć sinkronije (aktualnosti, suvremenosti). Modernistički esej je izmicanje neobaveznosti prozne meditacije i obaveznosti pozitivističkog traganja za znanošću o književnosti, posebnim znanostima o umjetnosti (muzikologijom, filmologijom, teatralogijom) ili znanstvenom filozofskom estetikom. Esej traži pravo na glas jednog individualiziranog, inteligentnog i samorazumijevajućeg JA. Prema Mikhailu N. Epsteinu, paradoks esejističkog mišljenja sastoji se u tome što se individualnost koja podliježe dokazivanju dokazuje upravo time čime i treba biti dokazana - samom sobom. Individualno, inteligentno i samorazumijevajuće JA modernima je svjesno pogubnosti znanstvene hegemonije i represije (traženja da umjetnost postane znanost), ali i *površnosti* pseudoklasicista, pararomantičara i tradicionalnih antimodernista koji umjetnika vide kao priglupu, jednostavnu, ograničenu, isključivo osjetilnu i *samo-nerazumijevajuću* životinju. Modernistički esej se inteligentno interpolira između znanosti i subjektivnosti.

Esej u visokom modernizmu (kasne 40-e - rane 60-e) postaje esej autonomnog transcendentnog subjekta koji ideju *jastva* (ja koje izriče hipoteze o identitetu) preobražava u govor o jeziku kao svijetu po sebi i za sebe (kozmogonija jezika jezikom). Pjesnik Robert Duncan u poeziji, romanopisac i filozof Sartre u prozi, filozof i pisac Camus u filozofiji, psihoanalitičar Lacan u psihoanalizi, etnolog Lévi-Strauss u strukturalističkoj kulturnoj antropologiji, Heisenberg u teorijskoj fizici, Clement Greenberg u teoriji modernog slikarstva, de Beauvoir u feminizmu, kompozitori Stockhausen ili Cage u glazbi, grade *esej* kao "transcendentni" svijet *jezika o jeziku* poezije, proze, filozofije, psihoanalize, antropologije, fizike, slikarstva, glazbe, feminizma,... Transcendentnost eseja je moć *pisma* da predteorijskim, postteorijskim ili parateorijskim pismom prikaže, nasluti i dočara atmosferu (doživljaj, iskustvo, fascinaciju. dramu, traumu) prirode poezije, proze, filozofije, psihoanalize, antropologije, fizike, glazbe, slikarstva ili feminizma. Visokomodernistički esej je razrađen, kompleksan, dubok, subliman i *filozofičan*. Terminom *filozofičan* ukazuje se na ekonomičnost pisma koja ukazuje na filozofske teme i postupke, ali, pri tome, ne ulazi u područja filozofskog diskursa.

Postavangardni esej druge polovine 60-ih i 70-ih je bijeg (destrukcija i, zatim, dekonstrukcija) od transcendentnog esejističkog *modusa pisma o jeziku-svijetu* ili svijetu *od jezika*. Bijeg od transcendentnog esejističkog modusa označava: (1) kritiku teorijskih fundamentalnih osnova (ontologije) neprozirnosti intuicija i njihove transcendencije u modernističkom eseju, (2) subverziju transcendentne logike jezika-svijeta (univerzalnog jezičkog okruženja) upotrebom taktičko-razornih modela tautologije, logičke ispraznosti, jezičke igre i formalne inovacije (primjeri od eseja koji prati *novi roman* ranih i sredine 50-ih preko teorije teksta autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* do konceptualne umjetnosti i začetaka metaproze), (3) radikalnu izmjenu fenomenologije eseja u konceptualnoj umjetnosti *(Art&Language)* - od eseja kao *govora o* u esej kao *autorefleksivnu analizu eseja* u likovnim vizualnim umjetnostima, pri tome se esej ne čita u knjizi ili časopisu nego se gleda i tek zatim čita na mjestu na kojem bi se gledala slika na izložbi, i (4) preobrazba *moći pisma* o u *moć proizvodnje pisma* i to ne bilo kojeg pisma nego ideološkog, revolucionarnog i kritičkog, psihoanalitički erotiziranog pisma šezdesetosmaške pobune i postšezdesetosmaške autoanalize ideološkog jastva (*Tel Quel*).

Pismo eseja postaje *političko* i *seksualno* (Roland Barthes, Victor Burgin). *Moć pisma* je model referencijalnog diskursa zasnovanog na odnosu pismo, referenca (referencijalna relacija) i referent (objekt izvan pisma na koji se pismo odnosi), a moć proizvodnje pisma je strategija subverzije referencijalne relacije, čime pismo stječe svoju arbitrarnu nemotiviranu naddeterminaciju ponude značenja, smisla i vrijednosti (takav tekst stvara fikcionalni modalni poredak svijeta).

Postmodernistički esej je poližanrovsko vraćanje pismu, rasipanje praha jezika, razvezivanje čvorova tkanja tekstualnog (*textus*) pisanja i gledanje unazad iz *neudobnosti metajezika* u *udobnost* (želju, uživanje, zadovoljstvo) književnog pripovjednog ili poetskog pisma. Postmoderno traganje za *udobnošću* je fatalno (nema neizvjesnosti), opsceno (erotizirano do fetišizma ili pornografskog izraza), nemotivirano (ne postoje nužni odnosi nego samo arbitrarne i stohastičke, slučajne kombinatorike) i postavljeno kao mogući svijet teksta (tekst je mimezis mogućih svjetova umjetnosti, kulture, znanosti, filozofije, ideologije). Dok je postavangardni esej bio kritika i subverzija modernističkog eseja i pisma, postmodernistički esej je beskrupulozna, opscena,

ekstatička i cinička tekstualna potrošnja samoga pisma i njegovih mogućnosti prikazivanja, izražavanja i izlaganja. Postmodernistički esej koristi tragove upisa i prijepisa pisma da bi govorio o pismu bez *izvora* (tekst bez porijekla u duhu/duši, filozofija bez porijekla dana kao *razbijeno zrcalo* filozofije multikulturalizma, umjetnost bez porijekla kao *nomadski geografski i povijesni stroj* na kraju XX. stoljeća). U postmodernističkom eseju je sve sadržano (cjelokupna povijest) upravo tu i sada u *fraktalnom komadu* teksta. Postmodernistički esej (Victor Burgin, Kathy Acker, Hélène Cixous) se ne razlikuje mnogo od postmodernističke skulpture (Anish Kapoor) - on je *posuda* skrivenog simboličkog smisla. *Skriveni simbolički smisao* nije ništa drugo do proizvodni rad jezika bez referencijalne obaveze, ali ne bilo koji *rad* nego nekontrolirani rad uobličavanja jezičkih komada koji su *fraktali* (elementi teksta koji prividno u pojedinačnom pokazuju strukturu odraza cjeline). Cjelina i fragmenti cjelina su tvorevine koje odražavaju svoju neprirodnost (hiperrealnost). *Fraktalnost postmodernističkog eseja* je poližanrovska zato što on nastaje u slobodnom međuprostoru sinkronog povezivanja i prikazivanja poezije i proze i filozofije i povijesnih formacija eseja i diskursa drugih disciplina (filozofije, znanosti, psihoanalize, sociologije, logike, lingvistike, kulturalnih studija, muzikologije, filmologije). U fraktalnom eseju postmoderne nema subjekta (ja, jastva), ali postoji mnoštvo *hipotetičkih* semioloških konstrukcija i odnosa prikazanih subjektivnosti. Ti *komadi* subjektivnosti nisu nastali iz neprozirnosti intuicija biološkog bića ili egzistencijalnog bića (projiciranog egzistencijalističkom filozofijom) nego iz simboličkog, imaginarnog i realnog rada označitelja medija koji u istu ravninu mrtvog mora dovodi i retoriku visoke kulture i plebejsku retoriku (žargon, sleng) masovne kulture. Ezoterični i egzoterični modusi plutajućih diskursa pletu mreže (mapa, rizom) smisla, značenja i vrijednosti.

Feministički esej postaje neizvjesni *paradigmatski okvir* otvorenog, nestabilnog i promjenama usmjerenog pisanja u polju otvorene identifikacije: "Spisateljičino JA u tekstu, koje je tako često u eseju u prvom planu kao manifestno mišljenje autora, obično je skriveno u takvom labirintu različitih stilova i glasova da je čitalac u nedoumici o autoričinom stavu. Tekst se poigrava čitaocem. Da bi ušao u igru, čitalac često mora biti spreman odustati od svojeg ustaljenog načina čitanja. To nije uvijek lako. Mnogi od nas su navikli birati tekstove koji se uklapaju u naš način razmišljanja i prilagođavanja našim čitalačkim potrebama" (Margaret Brigman o Hélène Cixous). Jezik feminističkog eseja izbjegava govoriti o *ontologiji spola* ili *roda*, nego radije u skrivalici *govora o mravima i ljubavnicima* ukazuje na nemoguće *cijelo identiteta* racionalnosti i subjektivnosti. Jedino je monolog moguć i, upravo, monolog u dva glasa (Hélène Cixous, Jacques Derrida) pokazuje kako *polje Drugog* čini mogućim jedan *glas* ("... želja subjekta je želja Drugog...") : "Moram ti nešto reći: bojim te se. Ti si mi silno blizak. Znam te. Poznajem te sve do tamo gdje ti ne poznaješ samoga sebe. Počinjem govoriti opasne stvari, ali drugačije ne mogu. Vidjela sam te, čitala, gledam te u tvojim tekstovima: vidim kako hodaš, sporim i tihim koracima, kako se ogledavaš na sve strane, vidim kako predviđaš. Tvoj glas u tekstu je vidovit, sumnjičavo i zorno predviđanje, a tako uviđavan. Poznajem te, kažem, i znam da je to opasno. Kao sina jedne majke, kao očeva sina, kao oca jednog drugog sina. A zatim, tu je i onaj, da se vratim mojoj temi, *onaj obrezani*. Ono obrezano. Neću vam reći ništa novo ako kažem da je *cirkumcizija*, obrezanost, upisana u svim Jacquesovim tekstovima. Svi ti sjajni filozofski tekstovi, filozofski pod navodnicima, ali također i istinski filozofski tekstovi, za mene su tek dio divovske priče, djela koje je u svojem oklijevanju najšašaviji, najopasniji, najhrabriji autobiografski pothvat našeg vremena." (Hélène Cixous *govori* Jacquesu Derridai) i "Evo mi, dakle, Hélène prepušta riječ. Ostavlja me samog s govorom: moglo bi se reći da mi DAJE riječ. Jer, postoji razlika između DATI i PREPUSTITI riječ. Dati riječ je nešto kao dati lozinku ili natuknicu. Što znači dati početnu riječ, dati riječ? Je li to isto što i dati neku stvar? Sigurno nije baš isto, jer riječi nisu stvari na način onih ostalih, i ne dajemo ih na isti način. *Ili ih ne dajemo uopće, ili je to pak jedina stvar na svijetu koja se doista može dati.* Davanje riječi, je li to davanje pjesme, darivanje pjesme, kao što bi kazao Mallarmé? Je li to davanje lozinke, odavanje tajne? Večeras se sve čini da smo si nas dvoje dali riječ, iako to nismo učinili, smatrajući unaprijed da je neizvodivo govoriti dogovorno o *razlici*. Ona je nepredvidiva i uvijek počinje s nepredvidivim. To znači i da naše rečenice valja dešifrirati kao spolnu razliku, iako ona ostaje i dalje nepredvidiva kao što je to i samo tijelo riječi, ono označiteljsko, *la letre*; tijelo riječi koju dajemo neprevodivo je kao i spolna razlika" (Jacques Derrida *govori* Hélène Cixous).

LITERATURA: Ack1, Ado8, Artla1, Artla7, Artla11, Artla19, Artla20, Artla21, Bart2, Bart3, Bart4, Bart5, Bart16, Bart17, Bart19, Bart22, Benj2, Cix3, Cix5, Derr3, Derr4, Derr8, Eps2, Ff2, Harr11, Harr45, Ker1, Kop1, Wollis1, Wollis2, Witt3

Estetička teorija. Estetička teorija nastaje u okvirima filozofskog konteksta, interesa i zahtjeva (Adorno).

Filozofija je u povijesnom smislu "kontekst" (polazni okvir, polazna povijest i horizont) estetike u kojem se ona definira, u odnosu na koji gradi autonomne diskurzivne institucije i kojeg, pod određenim uvjetima, prevladava, destruira ili dekonstruira. Estetika je filozofska disciplina čiji je objekt: (1) činjenica (informacija, podatak, data) prirode dobivena osjetilnom spoznajom, odnosno, hipotetička ili fikcionalna *činjenica* koju filozofski (estetički) diskurs stvara mišljenjem (interpretacijom, raspravom) moguće osjetilne spoznaje; (2) prirodno i artificijelno lijepo (lijepo u kulturi i umjetnosti; hipotetičko, fikcionalno ili idealno lijepo), i (3) umjetnost (umjetničko djelo, umjetničko stvaranje, različite funkcije umjetnosti u kulturi, svijet umjetnosti, povijest umjetnosti; hipotetičke, fikcionalne ili idealne koncepcije umjetničkog, umjetnosti ili umjetničkog djela, itd).

Kao filozofska disciplina estetika se obično ukazuje kroz sljedeće sisteme interpretacije ili njihove međuodnose: (a) kao filozofska estetika (filozofska teorija različitih orijentacija koja se bavi postojećim ili idealnim osjetilnim doživljajem i osjetilnom spoznajom, činjenicama prirode, lijepim i umjetnošću u najopćenitijem smislu), i (b) kao filozofija umjetnosti (filozofska teorija različitih orijentacija koja se bavi umjetnošću kao svojim dominantnim idealnim, konkretno aktualnim ili povijesnim problemom).

Estetiku je utemeljio Immanuel Kant, određujući pristupe i interpretacije autonomnog pojma *lijepo* i *umjetnost* (*Kritika rasudne snage*), a Hegel redefinira estetiku kao filozofiju povijesti umjetnosti unutar sistema filozofskih disciplina (*Estetika I-III*). Po Arthuru C. Dantou se *estetička teorija* ili *filozofija umjetnosti* treba baviti konkretnim i primijenjenim istraživanjem "umjetničkog djela" (*artwork*), "svijeta umjetnosti" (*artworld*) i "povijesti umjetnosti" (ideja filozofije povijesti umjetnosti) u dvostrukosti vanjskog interpretatora i povijesnog sudionika koji sudjeluje u uspostavljanju konstitutivnih *uvjeta* stvaranja, razmjene i recepcije umjetničkog djela. Za Dantoa umjetnost nije samo ono što oko vidi ili uho čuje (određena specijalizacija osjetila) nego i znanje povijesti umjetnosti, estetike, humanističkih znanosti, odnosno ona je uvijek "svijet umjetnosti".

Polazeći od općeg filozofskog pojma estetike kao rasprave umjetnosti koja proizvodi (stvara) pojmove i termine o umjetnosti, estetika je filozofska disciplina višestupanjskog diskurzivnog karaktera čiji je plan ili sadržaj predočavanje: (a) umjetnosti, diskursa o umjetnosti i diskursa, koncepata i termina diskursa o umjetnosti, i (b) pojmova koji nastaju identificiranjem, opisivanjem, poopćavanjem, upotrebom ili evolucijom diskursa, termina i pojmova umjetnosti i svijeta umjetnosti.

Na toj osnovi estetička teorija se može definirati i interpretirati na sljedeće načine: (1) filozofska (epistemiološka ili gnoseološka i kognitivna) rasprava oblika osjetilne spoznaje svijeta (prirode i kulture) u rasponu od prirodno lijepog (što pripada njezinoj tradiciji i prethistoriji) do hiperrealnog (što pripada postmodernim koncepcijama postojanja svijeta kao predočavanja svijeta koji svoju vlastitu realnost proizvodi pomoću tehnoloških medija). (2) fenomenologija rasprava pojavljivanja estetskog, umjetničkog i onog što karakterizira kulturu. Estetika je kao ontologija rasprava postojanja i prisutnosti estetskog, umjetničkog i onog što karakterizira kulturu. Kao fundamentalna ontologija estetika je rasprava postojanja bića estetskog, umjetničkog i onog što karakterizira kulturu. Pri tome: (a) fenomenologija označava proučavanje odnosa "osjetilnog pojavljivanja" (recepcije, percepcije) estetskog, umjetničkog i kulturnog, a (b) ontologija se bavi problemom postojanja (od porijekla do prisutnosti ili odsutnosti) estetskog, umjetničkog i kulturnog, (c) kada se zamisao postojanja promatra u metafizičkom smislu (bića, bitka, prvotnog izvora), riječ je o filozofskoj (fundamentalnoj) ontologiji, i (d) kada se zamisao postojanja promatra u formalnom ili empirijskom smislu interpretacije morfologije (izgleda, strukture, kompozicije, pojavnosti, forme) estetskog, umjetničkog i kulturnog, tada se govori o primijenjenoj estetici ili istraživanju ontologije umjetničkog djela ili estetskog fenomena u teoriji umjetnosti, muzikologiji, kritici, itd. (3) Estetika kao aksiologija ili filozofija vrijednosti istražuje i raspravlja (a) opći pojam vrijednosti (lijepo, dobro, ružno) i vrednovanja u prirodi i kulturi (umjetnički lijepo, umjetnički vrijedno, ukus), (b) specifične pojavnosti, funkcije i efekte vrijednosti u umjetnosti i kulturi (estetski lijepo, uzvišeno, vrijedno, čisto, kič, ružno, uživanje, zadovoljstvo) i (c) u metaestetskom smislu samu mogućnost bavljenja vrijednošću u estetici, filozofiji i specifičnim znanostima i teorijama o umjetnosti. (4) Filozofija umjetnosti je filozofija čiji je objekt opći pojam umjetnosti ili specifične povijesne i aktualne formacije umjetnosti. (5) Metaestetika kao kritička rasprava diskursa ili teorija o umjetnosti i kulturi. (6) Filozofija izražavanja (ekspresije) i prikazivanja (reprezentacije) je identifikacija, opis, objašnjenje, tumačenje, interpretacija i rasprava oblika izražavanja i prikazivanja u umjetnosti, kulturi, politici, itd.

LITERATURA: Altie1, Ag2, Baht1, Barret1, Baz4, Benja3, Bens3, Berle1, Božič2, Bourr1, Carrolln4, Caz1, Cole1, Cro1, Čač1, Damnja3, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dess1, Dick1, Ec4, Elt1, Erj12,

Erj16, Fem1, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Grž30, Hart1, Heg2, Ise1, Kant1, Kant2, Kant3, Kenn1, Kog1, Marg1, Marg2, Marg3, Marg4, Milij2, Mor4, Morp1, Nd1, Pern1, Potrč9, Shus2, Shus4, Supi1, Šuv63, Šuv97, Uz1, Weit1

Estetički formalizam. Estetički formalizam je teorija likovnih umjetnosti koja polazi od stava da su likovni, estetski, značenjski i vrijednosni aspekti umjetničkog djela određeni samim umjetničkim djelom: njegovom materijalnošću i imanentnim strukturalnim odnosima likovnih elemenata. Osnove estetičkog formalizma su estetička teorija "čiste" vizualnosti Konrada Fiedlera i teorija forme u likovnoj umjetnosti Adolfa von Hildebranda na kraju XIX. stoljeća. Formalističko istraživanje je stilističko ispitivanje i stvaranje likovne gramatike. Formalni integritet umjetničkog djela, tj. njegova cjelovitost, estetski je efekt koji stvara dojam jasnoće, snage i životnosti.

Formalistička estetika likovnih umjetnosti Clivea Bella i Rogera Fryja nastaje kao postimpresionistička modernistička teorija vizualnog oblikovanja 10-ih godina XX. stoljeća. Oni definiraju pojam značajne forme. Značajna forma je odnos elemenata (kombinacija linija, boja, oblika i volumena) koji izazivaju estetsko uzbuđenje. Značajna forma je sve ono što se nalazi na slikarskom platnu, nije u funkciji mimetičkog prikazivanja i uzrokuje estetski doživljaj. Slika je definirana kao unutarnja likovna organizacija. Izražajna funkcija likovnih formi postiže se time što su one uređene i kombinirane prema određenim nepoznatim i tajanstvenim zakonima. Ovu Bellovu misao Fry je razradio definirajući koncept "čiste" i autonomne modernističke likovnosti tvrdnjom da nezainteresiranost za prikazivanje uzrokuje i nezainteresiranost za tehnička sredstva i samo znanje. Za Fryja: (1) prikazivanje je deskriptivno prikazivanje; (2) tehnička sredstva služe deskriptivnom i imitativnom prikazivanju; (3) znanje nastaje opažanjem, na način prirodnih znanosti. Bellova i Fryjova formalistička estetika vodi autonomnom, apstraktnom likovnom umjetničkom djelu utemeljenom na specifičnim formama.

Vrhunac formalističke estetike je teorija modernističkog slikarstva Clementa Greenberga koja se razvijala od kasnih 40-ih do ranih 60-ih godina, povezana s apstraktnim ekspresionizmom i postslikarskom apstrakcijom. Greenbergova formalistička teorija slikarstva temelji se na sljedećim tezama: (1) umjetnička slika je autonomna, apstraktna, dvodimenzionalna likovna površina; (2) cilj umjetničkog rada je postizanje čiste likovnosti, što se ostvaruje autokritikom metoda i oblika izražavanja koje umjetnik provodi; (3) autokritičkom empirijskom analizom slikar odstranjuje iz svojeg rada aspekte drugih umjetnosti; (4) umjetnost je pitanje iskustva, a ne principa, što znači da se umjetnik oslanja na direktno iskustvo rada s materijalima slikarstva, a promatrač na svoje vizualno iskustvo i direktni estetski doživljaj slike. U Greenbergovoj interpretaciji estetski formalizam apstraktnog slikarstva najviši je empirijski i teorijski domet razvoja moderne umjetnosti.

Teorija likovnih umjetnosti koja se razvijala u konceptualnoj umjetnosti je antiformalistička i nastaje na osnovi kritike Greenbergovog estetskog formalizma. Postmodernističke teorije 80-ih i 90-ih godina su antiformalističke teorije koje se bave transformacijama značenja likovnog i vizualnog umjetničkog djela.

LITERATURA: Bell1, Fid1, Frasc1, Frasc2, Fry1, Green1, Green3, Green4, Green6, Green10, Green11, Green12, Green13, Green 15, Harr12, Harr33, Harr45, Morp3, Morp4

Estetika. Estetika je filozofska disciplina koja izučava osjetilnu spoznaju, odnosno lijepo i umjetnost. U užem smislu estetikom se naziva: (1) opća metajezička filozofska teorija, koja izučava osjetilnu spoznaju, vrijednosne kategorije prosuđivanja i tradicijom određena područja estetskog (područje lijepog); (2) opća metajezička filozofska teorija (filozofija umjetnosti), koja izučava umjetnički lijepo, pojam i smisao umjetnosti, odnosno teorije umjetnosti (poetiku, teoriju umjetnika, kritiku, povijest umjetnosti, sociologiju umjetnosti, semiotiku umjetnosti, psihologiju umjetnosti); (3) skup pravila, oblika izražavanja, normi upotrebe umjetničkih medija, vrijednosti i ciljeva izražavanja i stvaranja koje je zajedničko pripadnicima jednog stila, pokreta i grupe ili koje jedan umjetnik razvija u okviru svojeg opusa. Zato se govori o estetici lirske apstrakcije koja je različita od estetike postslikarske apstrakcije ili estetike minimalne umjetnosti. U likovnim umjetnostima estetskim se naziva likovni fenomen koji izaziva estetski učinak (npr. doživljaj lijepog) ili koji zadovoljava kriterije estetičke teorije. Estetičkim se nazivaju teorijske konstrukcije kojima se uspostavljaju analize filozofskog pojma "lijepo", definiraju estetski vrijednosni kriteriji, pravila, filozofske interpretacije umjetničkog rada ili teorije umjetnosti. Ako je umjetničko stvaralaštvo prvostupanjski umjetnički jezik svijeta umjetnosti, onda je jezik kritike i teorija umjetnosti drugostupanjski jezik, metajezik o prvostupanjskim jezicima umjetnosti, a diskurs estetike je meta-meta jezik ili N-to stupanjski jezik, koji raspravlja o različitim oblicima izražavanja i komuniciranja u svijetu i povijesti umjetnosti. Estetika se u odnosu na svoj objekt dijeli na: (1) filozofsku estetiku koja se bavi općim filozofskim pitanjima

(pojma lijepog, snagom prosudbe, jezika estetike, pojma umjetnosti, pojma stvaranja, smisla umjetnosti) a ne posebnim problemima umjetnosti ili lijepog u kulturi i prirodi; primjeri takve estetike su estetička teorija Immanuela Kanta i Nicolaija Hartmanna; (2) primijenjenu estetiku koja se bavi konkretnim tematizacijama pojma lijepog u kulturi, umjetnosti i prirodi, odnosno razvija se kroz specijalizirane estetičke studije umjetničkih disciplina: filozofija slikarstva, estetika filma, filozofija književnosti, ambijentalna estetika, estetika muzike.

Estetiku kao filozofsku disciplinu formulirao je njemački filozof A. G. Baumgarten u XVIII. stoljeću. To je disciplina modernog doba i označava određivanje posebnog autonomnog područja spoznaje i doživljaja poslije raspada jedinstvenog kršćanskog svjetonazora. Javlja se usporedno zasnivanju autonomnih područja i postupaka etike, političke teorije, umjetnosti i znanosti u doba prosvjetiteljstva. Povijest filozofije i estetike pokazuje da se pojam estetike može primijeniti na različite europske i izvaneuropske teorije, doktrine i filozofske modele koji su se od antičkih vremena bavili pojmom lijepog i poetičkim raspravama o umjetnosti. Tradicionalni estetički problemi su lijepo, umjetnost, ukus, estetski doživljaj i iskustvo, prosudba vrijednosti umjetničkog djela, forma, stvaralaštvo, imitiranje.

Za razdoblje nakon 1950. godine, kao i za razvoj umjetnosti visokog modernizma, karakteristične su sljedeće estetičke škole: (1) egzistencijalistička estetika, koja se temelji na izučavanju, analizi i raspravi subjekta i subjektivnosti moderne epohe, tj. pitanja izražavanja (ekspresije) jastva, otuđenosti i ljudske drame (Jean Paul Sartre, Albert Camus); (2) marksistička estetika, koja se temelji na analizi društvenih uvjeta i odnosa u kojima umjetničko djelo nastaje, koje prikazuje i u kojima se doživljava i spoznaje; marksistička estetika je revolucionarni pristup umjetničkom prikazivanju i doživljaju koji ističe prednost akcije (rada i društvenog praksisa) nad estetskom kontemplacijom i estetičkom spoznajom (Görgy Lukács); (3) fenomenološka estetika, koja se temelji na analizi i raspravi estetskog fenomena, estetskog doživljaja i estetičke svijesti; fenomenološki *opis, analiza i rasprava razlikuju* se od običnog opisa, analize i rasprave time što zanemaruju egzistencijalna određenja stvari i objašnjenja običnog iskustva, usmjeravanjem prema čistom estetskom fenomenu, tj. intencionalnom predmetu, sagledavajući njegovu bit (Martin Heidegger, Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty, Michel Dufrêne, Milan Damnjanović); (4) hermeneutička estetika, koja se, prema svojem osnovnom zadatku, bavi mogućnostima definiranja općeg pojma i primjenama filozofskog diskursa na razumijevanje umjetničkog djela ili tekstova o umjetnosti; u izvedenom smislu estetika se mora utopiti u hermeneutiku da bi mogla pravilno procijeniti iskustvo umjetnosti (Hans Georg Gadamer, Paul Ricoeur); (5) analitička estetika, koja je kritička metajezička teorija i koja konceptualnim, logičkim, lingvističkim i semiotičkim modelima analizira diskurse svijeta umjetnosti, tj. jezik umjetnosti, jezik kritike i jezike teorija umjetnosti (Morris Weitz, Nelson Goodman, George Dickie, Arthur C. Danto); (6) estetika teorije informacija, koja je proznanstvena, strukturalistički usmjerena estetička teorija čiji je zadatak opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje postupaka stvaranja, izgleda i procesa komunikacije umjetničkog djela i estetike informacije strukturalističkim, statističkim, kibernetičkim, informatičkim i semiotičkim modelima (Umberto Eco, Max Bense, Abraham Moles); (7) semiotička estetika, koja je formalistička filozofska teorija i koja smatra da se umjetničko djelo može prikazati kao model ili poredak znakova kojima se uspostavljaju specifična estetska značenja i efekti (Charles Morris, Jan Mukařovský, Abraham Moles, Max Bense, Umberto Eco, Jurij Lotman); (8) semiološka estetika, razvijeni stupanj semiotičke estetike utemeljen na uvjerenju da umjetničko djelo nije završeni znakovni sustav nego tek jedan tren u praksama označivanja koje uspostavlja subjekt ili društvena grupa; drugim riječima, semiološka estetika proučava društvene prakse proizvodnje i recepcije značenja u ostvarivanju specifičnih estetskih i umjetničkih efekata (Roland Barthes, Julia Kristeva, Louis Marin, Jean-Louis Schefer, Braco Rotar); (9) formalistička estetika visokog modernizma, koja je estetika likovnih umjetnosti i koja umjetničko djelo promatra kao zatvoreni autonomni sustav estetsko-umjetničkih vrijednosti koje se ostvaruju postizanjem čiste pikturalne vrijednosti u slikarstvu ili čiste skulpturalne vrijednosti u skulpturi (Clement Greenberg); (10) neomarksistička estetika 60-ih i ranih 70-ih godina, koja se temelji na kritičkoj teoriji društva frankfurtske škole, na preispitivanju pojma modernosti i stvaranju novoljevičarskog pojma novog senzibiliteta kao prevratničkog umjetničko-estetskog potencijala revolucionarne promjene društva (Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Stefan Morawski, Giulio Carlo Argan, situacionisti, Heinz Paetzold); (11) psihoanalitička estetika, koja je izvedena iz psihoanalize Sigmunda Freuda, a temelji se na interpretaciji umjetničkog djela kao izraza ili traga nesvjesnog (Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Jacques Lacan, Ernst H. Gombrich, Richard Wollheim, Slavoj Žižek). U razdoblju od 1950. do kraja 60-ih godina odvija se

paradoksalan proces nastajanja velikog broja estetičkih škola i kritike estetike, odnosno dovršenja estetike kao teorijske discipline. Kraj ili smrt estetike označava: (1) dovršenje modernističkog koncepta autonomije umjetnosti nastajanjem interdisciplinarnih i proteorijskih umjetničkih pokreta krajem 60-ih, (2) tendenciju prekoračenja granica umjetnosti, teorije umjetnosti i estetike utopijskom sintezom umjetnosti i njezinih teorija, te života, etike i ideologije; (3) u okviru samih estetičkih teorija javlja se kritika velikih aksioloških i interpretativnih sustava filozofije i estetike, odnosno dominacije relativističkog i antiesencijalističkog tumačenja estetike kao filozofije umjetnosti i filozofije umjetnosti kao praktične i operativne teorije umjetnosti ili autokritike sistemskog teorijskog mišljenja.

Postmodernistička estetika kao teorijska sistemska filozofija ne postoji. Međutim, karakteristične su: (1) teorije umjetnosti koje preuzimaju interpretativne metafunkcije filozofskog diskursa (Charles Harrison, Donald Kuspit, Marcelin Pleynet), (2) filozofski pristupi koji provode analize pojedinih parcijalnih i fragmentarnih problema umjetnosti i osjetilnog doživljaja svijeta (Wolfgang Welsch); (3) filozofske strategije dekonstrukcije diskursa metafizike, pa u tom smislu i estetike, tj. estetika je poligon ili tekstualni prostor dekonstrukcije i arheologije značenja u povijesti filozofskog pisma (Jacques Derrida, Jejlska škola, Rosalind Krauss, Norman Bryson); (4) paraestetske strategije istraživanja i rasprave granica teorije umjetnosti i kulture, odnosno rasprave modela prikazivanja smisla, značenja i vrijednosti u postmodernističkim ili povijesnim sustavima jezičkih igara, svjetovima i kulturama (David Carroll, Victor Burgin, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard); (5) strategije teatralizacije i estetizacije filozofskog diskursa, čime se interpretativne i objašnjavajuće funkcije estetičkog teksta (govora i pisma) tvore kao književni erotizirani i estetizirani diskurs demonstriranja filozofskih principa ili estetskog doživljaja teorijskog teksta (Peter Sloterdijk, Gianni Vattimo).

LITERATURA: Altie1, Ag2, Baht1, Barret1, Baz4, Benja3, Bens3, Berle1, Božič2, Bourr1, Carrolln4, Caz1, Cole1, Cro1, Čač1, Damnja3, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dess1, Dick1, Ec4, Elt1, Erj12, Erj16, Fem1, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Grž30, Hart1, Heg2, Ise1, Kant1, Kant2, Kant3, Kenn1, Kog1, Marg1, Marg2, Marg3, Marg4, Milij2, Mor4, Morp1, Nd1, Pern1, Potrč9, Shus2, Shus4, Supi1, Šuv63, Šuv97, Uz1, Weit1

Estetika gustog postavljanja slika. Estetika gustog postavljanja slika predstavlja, po Željku Kipkeu, postmodernističke zidne instalacije u kojima su slike manjeg formata postavljene na zidu jedna iznad druge i jedna pokraj druge, tvoreći fragmentarne kolažne slikovne površine koje prekrivaju zid. Svaki takav postav je *remake*, mimezis i rasprava Maljevičevog postava suprematističkih slika na izložbi *0,10 posljednja futuristička izložba* (St. Petersburg, 1915.). Zamisao estetike gustog postavljanja slika izvedena je iz zapažanja da se jedinstveno, cjelovito i totalizirajuće područje slikarskih prikaza svijeta i izražavanja duha raspalo na likovne fragmente, koji više likovno i značenjski razdvajaju nego što ispunjavaju prostor. Instalacija je imaginarna, promjenjiva scenografija teatralizacije slikarstva. Primjeri estetike gustog postavljanja slika su i instalacije grupe *Irwin* i radovi Mladena Stilinovića.

LITERATURA: Kip5

Estetika kao teorija. Estetika kao teorija je način predočavanja i interpretiranja jezičkih sistemskih i nesistemskih reprezentacija osjetilnog, lijepog, umjetnosti. Pojam teorija u najopćenitijem smislu označava diskurs pisma koji predočava (identificira, specificira, opisuje, objašnjava, interpretira ili raspravlja) neki ekstenzionalni ili intenzionalni objekt. Teorija je oblik pisma ili prikazivanja diskursa pismom. Stoga su svi diskursi znanosti i filozofije teorijski diskursi. Pri tome treba razlikovati tri upotrebe pojma *teorija*: (1) reći da su znanost i filozofija teorijske znači pokazati da se zasnivaju na postupcima tekstualne identifikacije, upisa, specifikacije, opisa, objašnjenja, tumačenja, interpretacije i rasprave, (2) reći za neki diskurs da je teorija o nečemu znači da se u okviru znanosti, filozofije ili umjetnosti formulira jedan konzistentan diskurs, (jezik) koji identificira, specificira, opisuje, objašnjava, tumači, interpretira i raspravlja određeni (izdvojen, pokazan) problem (pojam, fenomen, objekt, temu), i (3) nazvati određene discipline ili potpuno specifične diskurse teorijskim, znači da su diskursi i njihovi tekstualni prikazi ili produkcije određeni metajezik ili poredak metajezika kojim se objekt, problem, fenomen, pa i moda opisuje, objašnjava, tumači i, prije svega, interpretira bez obaveze ili mogućnosti znanstvene verifikacije ili polaženja od filozofske tradicije mišljenja ili filozofskih interpretativnih institucija (filozofskih intuicija, intencija i interesa).

U tom smislu mnoštvo teorija o umjetnosti (teorija umjetnosti) nije proisteklo iz znanstvenih zahtjeva (znanstvene potvrde) niti interesa filozofije (prikazivanja duha ili uma koji interpretativno zahvaća, zastupa i predočava umjetničko ili estetsko) nego iz praktičnog i konkretnog diskurzivnog ili tekstualnog susreta s problemima umjetnosti koji se nisu mogli objasniti na drugi način nego istraživanjem i stvaranjem novog diskursa (tipa teksta ili diskursa) o

umjetnosti. U ovom smislu teorijski tekst nije prikaz misli ili duha nego *prikaz* nekog drugog teksta ili složenih intertekstualnih, interdisciplinarnih, intermedijskih i intersubjektivnih odnosa u umjetnosti i kulturi. "Estetika kao teorija" ukazuje na teorije koje su izvedene iz lingvističkih i nelingvističkih tekstova (upisa i tragova) svijeta umjetnosti (sinkronija) i povijesti umjetnosti (dijakronija).

Teorijski diskurs i njegova tekstualna pojavnost su produktivnost, što znači da teorijski diskurs (ili tekst) kao svoju taktiku pretpostavlja razaranje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje jednog postupka koji stvara prostor za puni zamah njegovih generativnih (unutartekstualnih ili međutekstualnih) sposobnosti. Na ovaj način postavljen pojam "teorija" u odnosu na umjetnost odgovara zamislima "svijeta umjetnosti" Arthura Dantoa. Učinjen je pomak od predmeta koji je načinjen kao umjetničko djelo i koji je time što je dostupno osjetilima ujedno nešto što nije konceptualno predočeno, u nešto što je i osjetilno i konceptualno predočivo kao *transcendentni* (interpretativni vanjski) odnos: kao *svijet umjetnosti*. Danto to iskazuje na sljedeći način: "Nijedna od ovih stvari (umjetničkih djela), ne bi bila umjetničko djelo bez teorija i povijesti svijeta umjetnosti."

U postmodernim teorijama koje se jednim svojim dijelom identificiraju kao *antiteorijske*, pokazuje se da nije moguće stvarati velike sisteme objašnjenja i interpretacije (kao što je Hegelova estetika) ili zasnovati egzaktne znanosti o umjetnosti po uzoru na prirodne ili formalne znanosti, nego da postoje samo teorije za specifičnu upotrebu. Američki estetičar i teoretičar književnosti Morris Weitz ranih 50-ih godina je u eseju *Uloga teorije u estetici* želio pokazati da estetika nije moguća kao velika sistemska teorija koja će jednim teorijskim rješenjem riješiti (*obuhvatiti*) sve probleme. Estetika je moguća kao mnoštvo pojedinačnih, posebnih i necjelovitih teorija zasnovanih za posebnu situaciju i namjenu. Weitz je uočio da su estetike XIX. i prve polovine XX. stoljeća težile općem pojmu umjetnosti i umjetničkog, najčešće ga izvodeći iz jedne umjetničke discipline i primjenjujući ga zatim na sve umjetnosti svih povijesnih razdoblja. Prema Weitzu je to besmisleno, jer ako se tvrdi da je osnovno svojstvo umjetnosti "dobra forma" (prema Rogeru Fryju i Cliveu Bellu) izvedeno iz slikarstva, kako se ono može primijeniti na glazbu ili književnost, odnosno, ako se pretpostavlja da su određena djela ekspresivna (izražavaju emociju), ne mogu se sva umjetnička djela opisati kao izražavanje emocije jer ona mogu prikazivati nešto ili biti autonomna neizražajna konstrukcija ili kompozicija. Drugi problem koji Weitz zapaža je da se pojam romana izveden iz francuskog realističkog romana XIX. stoljeća teško može primijeniti na tekstove Franza Kafke ili Jamesa Joycea, odnosno, analogno ovom pitanju je pitanje kako pod isti naziv glazbe svesti tonalnu i atonalnu glazbu ili Haydnove fuge i tišinu Johna Cagea? Pokušavajući riješiti ove i slične probleme Weitz zapaža da velika sistemska teorija ili filozofija umjetnosti nije moguća, ali da postoje teorije za posebnu namjenu koje pokazuju kako se u okviru jedne umjetnosti ili umjetničke tradicije ili kulture rješavaju specifični problemi razumijevanja što umjetnost jest a što nije. Ne postoji opći popis osobina i interpretacija što je umjetnost (*priroda* umjetnosti) nego postoje teorijske konstrukcije koje anticipirajući, sinkrono ili post festum identificiraju i specificiraju što je specifično umjetničko djelo ili njihov odnos. Za svako djelo ili "obitelj" sličnih djela možemo napraviti liste karakterističnih svojstava, koja ne moraju vrijediti za drugu "obitelj" djela, itd. Dvadesetak godina nakon Weitzovih modernističkih rasprava niz teoretičara postmoderne, na čelu s Jean-Françoisom Lyotardom, polaze od stava *da više nema dominantnog, legitimnog i sveobuhvatnog metajezika* i da nije moguće govoriti o jedinstvenoj, hijerarhijski određenoj estetici i filozofiji nego o specifičnim teorijama (jezičnim igrama) koje su usmjerene na specifične probleme i primjere prikazivanja (opisivanja, objašnjavanja, interpretiranja i rasprave) u kulturi. Stav da *više nema metajezika* (Jacques Lacan) ne znači negaciju postojanja svakog "jezika o jeziku" nego pokazuje da taj "jezik o jeziku" nije legitimni sveobuhvatni nadređeni "jezik zakon" (Kantov *um*, Hegelova *historija*, Marxova *klasa* ili Heideggerov *bitak*) nego *tehničko* sredstvo specifične interpretacije ili "jezička igra" među drugim jezičkim igrama interpretacije. Odnosno, u tekstovima Jacquesa Derridae dekonstruira se zamisao cjelovitosti teorije. Ističe se da svaka teorija koja teži dominaciji (uspostavljanju sebe kao čvrste, zasnovane i samozaštićene pozicije ili sistema koji funkcionira i zato stabilizira nanose značenja i smisla) postiže to sjedinjavanjem. No težnja sjedinjavanju (sveobuhvatnosti, cjelovitosti, završenosti) destabilizira je do određenog stupnja. Usprkos sebi i svojim težnjama ona ispušta nešto, biva dovedena u pitanje od drugih teorija, što stvara konfliktnu situaciju u kojoj, kada teorija argumentira protiv drugih teorija, u isto vrijeme argumentira i protiv vlastite sveobuhvatnosti. Ovo ne znači da je nemoguće izvesti ili postaviti neku teoriju nego da je nemoguće zatvoriti i dovršiti područje teorije kao cjeline. Drugim riječima, nema teorije koja je *pobijedila* sve druge teorije i uspostavila stabilan, legitiman i dominantan sistem ili hijerarhiju metateorija.

U postmodernoj teorija i umjetnost postoje u paralelnom odnosu i da se međusobno prikazuju (zastupaju, posreduju) postupcima citata, kolaža, montaže, simulacije. U ovim primjerima estetika postaje teorija umjetnosti i to teorija umjetnosti koja konstituira umjetničku praksu unutar specifične kulture. Stoga estetika poprima oblike teorije umjetnosti, a teorija umjetnosti se ukazuje kao diskurs specifičnih kultura.

LITERATURA: Altie1, Ag2, Baht1, Barret1, Baz4, Benja3, Bens3, Berle1, Božič2, Bourr1, Carrolln4, Caz1, Cole1, Cro1, Čač1, Damnja3, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dess1, Dick1, Ec4, Elt1, Erj12, Erj16, Fem1, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Grž30, Hart1, Heg2, Ise1, Kant1, Kant2, Kant3, Kenn1, Kog1, Marg1, Marg2, Marg3, Marg4, Milij2, Mor4, Morp1, Nd1, Pem1, Potrč9, Shus2, Shus4, Supi1, Šuv63, Šuv97, Uz1, Weit1

Estetika kao znanost. Estetika kao znanost se uvodi i definira kada mišljenje o "osjetilnoj spoznaji", ima vanjski objekt (ekstenzionalni objekt; vanjski objekt u prirodi ili kulturi), odgovarajuću metodologiju (ili barem konzistentnost postupaka identificiranja, verifikacije činjenica, opisivanja, objašnjavanja i interpretacije) i strukturu znanstvene discipline, paradigme i institucije. Ako je estetika znanost, njezin je objekt proučavanja (identificiranja, opisivanja, objašnjavanja, interpretiranja i rasprave) diskursu vanjski objekt: (1) Njezin objekt je dostupan osjetilnom spoznajom vanjskog svijeta (svijeta prirode i svijeta kulture), što znači da proučava činjenice osjetilne spoznaje (empirijska estetika), procese i oblike ostvarivanja osjetilne spoznaje (estetika kao epistemologija) i nosioce osjetilne spoznaje (estetika kao kognitivna znanost i filozofija). U specifičnom slučaju znanosti o književnosti Roman Jakobson piše da predmet književne znanosti nije književnost nego književna činjenica, tj. ono što određeno djelo čini književnim djelom. Slijedom navedenog, predmet estetike kao znanosti nisu priroda, kultura i umjetnost nego estetička činjenica, što znači ono što određeni predmet (situaciju, događaj) prirode, kulture i umjetnosti čini estetičkim predmetom (2) Njezin su "objekt" proučavanja podaci (informacije, činjenice) koje osjetilna spoznaja identificira i stavlja na raspolaganje subjektu (tada se estetika bavi spoznajom vanjskog svijeta ili u tradicionalnom smislu prirodno i artificijelno lijepim, odnosno, u modernom smislu: umjetničkim kao umjetničkim u okviru kulture ili društva, a u određenim slučajevima kao i onim što je suprotstavljeno prirodi).

Na ovaj način određen pojam *znanstvena estetika* izveden je iz Baumgartenovog shvaćanja estetike kao znanosti o "osjetilnoj spoznaji". Pojam znanosti je ovdje uspostavljen po uzoru na prirodno-znanstveni i može se približiti pojmu psihologije opažanja (eksperimentalna psihologija i njoj odgovarajuća eksperimentalna estetika) i fizike (lijepo kao vanjski fenomen prirode).

Znanstvena estetika je ekstenzionalna i esencijalistička. Ona je ekstenzionalna jer se zasniva na stavovima da je njezin objekt vanjski objekt teorijskom diskursu, drugim riječima, njezin objekt je aspekt, element ili fenomen svijeta, a ne teorijska konstrukcija ili izraz unutrašnjih (fikcionalnih, teorijskih) reprezentacija i konstrukcija subjekta. Znanstvena estetika je esencijalistička jer polazi od stava da u svijetu postoje svojstva (svojstva svijeta, svojstva dostupna osjetilnim putem, svojstva umjetničkog djela) koja estetička teorija otkriva, opisuje, objašnjava i interpretira eksperimentalnim i teorijskim postupcima.

U širem smislu *estetika kao znanost* zasniva se na tri pristupa ili oblika izražavanja i prikazivanja: (1) empirijskim radom s osjetilnim činjenicama svijeta ili činjenicama umjetnosti - njezin je zadatak identificirati, specificirati, opisati, objasniti, interpretirati i raspravljati činjenice i teorijske reprezentacije činjenica na istinit način, (2) na mišljenju o identificiranim činjenicama koje se zatim povezuju s postojećim pojmovima, pojmovnim izrazima (terminima, tekstovima) i interpretativnim modelima činjenica i mogućnosti njihovog objašnjenja i interpretacije na istinit način, i (3) na uspostavljanju teorijskih rasprava koje intertekstualno povezuju različite modele empirijskog rada i mišljenja o empirijskom radu u složenije teorijske odnose i predočavanja.

Naspram prirodoznanstvenog određenja estetike ili određenja koje je analogno prirodoznanstvenom određenju estetike, pojam znanosti se uvodi i kao pojam "formalne znanosti" ili po uzoru na pojam formalne znanosti (matematika, logika, lingvistika, semiotika, teorija informacija, kibernetika i semiologija). Pojam "estetika" izvodi se polazeći od pojma estetskog, lijepog ili umjetničkog. Smatra se da ovi pojmovi nisu samo ekstenzionalni (izvan teorije), esencijalistički (postojeći u svijetu) i realni (nezavisni o teoriji) nego i mogući produkti kulture i ljudskog manualnog i intelektualnog rada. Drugim riječima, pojam estetsko, pojam lijepo i pojam umjetničko smatraju se: (1) produktima kulture koje estetika kao znanost otkriva, identificira, opisuje, objašnjava i tumači, odnosno, (2) produktima same estetike kao znanosti, filozofije i teorije koja formulira pojam i područje primjene tog pojma na specifične produkte kulture, odnosno pojmovi *estetsko, lijepo* i *umjetničko* su *teorijske konstrukcije* (intenzionalni objekti) koje estetika kao znanost *proizvodi* u svojim diskurzivnim praksama i pripisuje određenim činjenicama kulture i umjetnosti.

Polazeći od formalnih znanosti, estetika traži načine prikazivanja svojih tematizacija posredstvom tih znanosti, tako da se o lijepom govori suglasno: (a) matematičkim modelima (proporcije, harmonije, simetrije, statistike), (b) o umjetnički *dobrom* kao o konzistentnom ili nekonzistentnom u smislu logike, odnosno, razlikovanjem prvostupanjskog i drugostupanjskog jezika o jeziku (estetike o diskursima znanosti ili teorija ili filozofija o prirodi, kulturi ili umjetnosti), (c) o estetskom ili umjetničkom tekstu koji se opisuje modelima lingvistike (modelima produkcije značenja zasnovanim na prirodnim govornim jezicima) ili modelima semiotike (modelima produkcije značenja na artificijelnim nelingvističkim jezicima).

Estetika kao humanistička ili društvena znanost ili estetika kao teorija konstituirana je po uzoru na društvene znanosti (sociologija, psihologija, etnologija, povijest, povijest umjetnosti, studije kulture / culture studies/, studije roda /gender studies/, politička teorija, posebne filozofske discipline: filozofija jezika, antropološka filozofija, etika, epistemologija, hermeneutika) zasniva se na relativno arbitrarnim i spekulativnim deskripcijama, objašnjenjima i interpretacijama koje: (1) iz opisa činjenica izvode raspravu mogućih pojavnosti, efekata i učinaka estetskog i umjetničkog, ili (2) iz uvjerenja koje zadana disciplina uspostavlja pristupanju raspravi specifičnih aspekata, na primjer, društvenih funkcija i efekata estetskog i umjetničkog u aktualnom zapadnom društvu (sociologija umjetnosti, studije kulture, sociološki zasnovana estetika) ili društvene funkcije u povijesnim formacijama ili u izvaneuropskim kulturama (etno ili geoestetika, filozofija povijesti umjetnosti).

LITERARTURA: LITERATURA: Altie1, Ag2, Baht1, Barret1, Baz4, Benja3, Bens3, Berle1, Božič2, Bourr1, Carrolln4, Caz1, Cole1, Cro1, Čač1, Damnja3, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dess1, Dick1, Ec4, Elt1, Erj12, Erj16, Fem1, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Grž30, Hart1, Heg2, Ise1, Kant1, Kant2, Kant3, Kenn1, Kog1, Marg1, Marg2, Marg3, Marg4, Milij2, Mor4, Morp1, Nd1, Pem1, Potrč9, Shus2, Shus4, Supi1, Šuv63, Šuv97, Uz1, Weit1

Estetika, primijenjena. Primijenjena estetika u najopćenitijem smislu označava zamisao estetike kao filozofije, znanosti i teorije koja identificira, opisuje, objašnjava, interpretira i raspravlja ekstenzionalni (izvan-filozofski) objekt prirode, kulture i umjetnosti. *Primijenjena estetika* se može definirati kao primjena filozofske estetike i opće filozofije umjetnosti na proučavanje prirode, kulture i umjetnosti, ali i kao kritika filozofske intenzionalne estetike koja nužno ne razmatra konkretizacije i specijalizacije, posebno, kulture i umjetnosti. Estetika kao filozofska disciplina prirodu, kulturu i umjetnost promatra u odnosu na *interpretativne kriterije* filozofskih interesa. Ovdje interes označava gledišta, pristupe, zajednička prešutna znanja i vrijednosti, uobičajene pristupe polazištima, identifikaciji, opisu, objašnjenju, tumačenju, interpretaciji i raspravi, odnosno, uspostavljanje, argumentiranje i pozivanje na one autoregulacione aspekte koji potvrđuju status filozofije kao autonomne aktualne i povijesne discipline. Naprotiv, u primijenjenoj estetici se polazi od toga da smisao filozofskog rada nije samo zastupanje "filozofskog znanja" ili "uživanje u mudrosti" nego i mogućnost praktične i konkretne primjene tog znanja (polazišta, postupaka argumentiranja, konceptualizacija) u uvjetima koji nisu filozofski nego iskazuju interese drugačijeg teorijskog ili umjetničkog karaktera. Tada se, u tradicionalnom smislu, filozofija može razumjeti kao velika tradicija koja pruža kontekstualne, metodološke i semantičke aspekte uspostavljanja "diskursa o" ili "diskursa iz" umjetnosti. Drugim riječima, filozofija se metaforički može zamisliti kao idealno "teorijsko tijelo" s kojim se moraju uspoređivati sva *druga teorijska tijela* znanosti o umjetnosti ili specijalističkih teorija o i iz umjetnosti. U modernom smislu, filozofija se može razumjeti kao dovoljno opći i heterogeni kontekst i zbir teorijskih oruđa koja omogućavaju da se analogno njoj stvaraju specifične metajezičke hijerarhije (umjetnost kao jezik, kritika kao jezik o jeziku umjetnosti, teorija umjetnosti i povijest umjetnosti kao jezik o kritici i jeziku umjetnosti, filozofija umjetnosti kao "filozofski jezik" o jeziku teorije i povijesti umjetnosti, kritike i same umjetnosti, a estetika kao N-ti metajezik o svim prethodnim jezicima). U postmodernom smislu filozofija se može identificirati kao jedna "obitelj" sličnih diskursa koji su u arhivima ili registrima kulture relativno arbitrarno postavljeni. Drugim riječima, pojedinačne teorije postmoderne kulture i umjetnosti filozofiji pristupaju kao završenoj disciplini koju pod određenim uvjetima mogu koristiti u postupcima interpretacije. Time filozofija gubi svoj posebni status zastupnika legitimnosti znanosti i teorija o umjetnosti i postaje otvorena "zbirka" mogućih postupaka opisivanja, objašnjavanja, interpretiranja i raspravljanja umjetnosti i diskursa o umjetnosti.

Također se razlikuju "primijenjena estetika" kao metateorija razvijena u kulturalnim studijima (*culture studies*), glazbe (muzikologije), filma (filmologije), kazališta (teatrologije), likovnih umjetnosti (likovne kritike, teorije umjetnosti, povijesti umjetnosti), primijenjenih umjetnosti i dizajna, ili posebnih studija ambijentalne estetike (*environmental aesthetics*), geoestetike, estetike svakodnevnog života, feminističke estetike, estetike tijela, proizvodne estetike, itd.

"Primijenjenom estetikom" se označavaju i teorijske strategije intertekstualnosti, tumačenja i interpretacije koje konstituiraju posebne teorijske i znanstvene discipline, modele, primjere, prakse ili sisteme kojima se istražuju, a u određenim poetičkim slučajevima i omogućavaju umjetničke prakse. Primijenjena estetika stoga nije neko pojedinačno idealno područje objektivnih interpretativnih diskursa, nego estetika na djelu, što znači pristup umjetnosti i kulturi koji ne samo objašnjava ili interpretira nego i stvara samu kulturu i umjetnost, jer umjetnosti i kulture nema bez interpretacije. U pitanju su praktični postupci određivanja područja samog umjetničkog rada (kako on postaje mišljen pod određenim uvjetima i kako se mogućnost njegovog mišljenja otjelovljuje i multiplicira interpretacijama kritike, muzikologije, povijesti umjetnosti, itd.). Ovakav je status primijenjene estetike ili estetike na djelu potpuno legitiman u književnoj teoriji ili znanosti o književnosti, gdje ne postoji medijski diskontinuitet između supstancije književnog umjetničkog stvaranja i supstancije teorijskog interpretativnog rada. U disciplinama koje karakterizira supstancijalni diskontinuitet umjetnosti (glazbe, slikarstva, kiparstva, filma, kazališta) i teorijskog interpretativnog rada, postavlja se dodatni zahtjev da primijenjena estetika mora pružiti interpretativni diskurs koji stvara i potvrđuje legitimnost odnosa intertekstualnosti teorije, intermuzikalnosti glazbe kao umjetnosti ili interpikturalnosti slikarstva kao umjetnosti.

LITERATURA: Altie1, Ag2, Baht1, Barret1, Baz4, Benja3, Bens3, Berle1, Božič2, Bourr1, Carrolln4, Caz1, Cole1, Cro1, Čač1, Damnja3, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dess1, Dick1, Ec4, Elt1, Erj12, Erj16, Fem1, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Gržž30, Hart1, Heg2, Ise1, Kant1, Kant2, Kant3, Kenn1, Kog1, Marg1, Marg2, Marg3, Marg4, Milij2, Mor4, Morp1, Nd1, Pern1, Potrč9, Shus2, Shus4, Supi1, Šuv63, Šuv97, Uz1, Weit1

Estetika šutnje. Estetika šutnje, egzistencijalni, etički ili ideološki stav i način života umjetnika kojim on prekida javno nastupanje, izlaganje i sudjelovanje u svijetu umjetnosti i kulture. Umjetnik prekida komunikaciju sa svijetom umjetnosti i time izražava svoj protest, suprotstavljanje i neprihvaćanje uloge koju mu nameću društvo, kultura i svijet umjetnosti. Prema Susan Sontag umjetnik se šutnjom izbavlja robovanja svijetu koji se postavlja kao zaštitnik, stranka, potrošač, suparnik i arbitar njegovog djela. Prema teoretičaru postmoderne Ihabu Hassanu, šutnja je izraz različitih strategija umjetnika: od avangardne antiumjetnosti, preko individualne perverzije ili duhovnog zadubljivanja do društvene pobune.
Arthur Rimbaud prestao se baviti poezijom i otišao u Etiopiju da bi se obogatio trgujući robljem. Ludwig Wittgenstein je nakon objavljivanja prve filozofske knjige *Tractatus Logico Philosophicus*, za koju je vjerovao da je riješila sva pitanja filozofije, napustio filozofiju da bi joj se kasnije vratio. Njegova su djela objavljena tek poslije njegove smrti. Marcel Duchamp je dio života proveo kao profesionalni igrač šaha. Članovi konceptualističke grupe *OHO* (1966.-1971.) prekinuli su djelovanje u svijetu umjetnosti na vrhuncu umjetničke karijere 1971. i osnovali poljoprivrednu i duhovnu komunu u selu Šempas. Ješa Denegri izdvojio je umjetnički opus člana te grupe Davida Neza za paradigmatski primjer radikalnog umjetničkog djelovanja u okvirima postobjektne umjetnosti: dostizanje cjelovitog projekta umjetnosti i, kada je on konceptualno i egzistencijalno završen, napuštanje rada u umjetnosti.

LITERATURA: Den13, Hass3, Sont1

Estetsko. Estetsko je svojstvo svijeta i umjetničkog djela koje ih čini lijepim, ugodnim, dobrim, simetričnim, harmoničnim, kvalitetnim, vrijednim, ukusnim, zavodljivim, ljupkim, konzistentnim.
U tradicionalnim teorijama umjetnosti estetsko je objektivno i o promatračevom umu neovisno svojstvo svijeta ili umjetničkog djela. Slika sadrži estetska svojstva: (1) jer je napravljena u skladu s kompozicijskim geometrijskim zakonitostima koje stvaraju idealne odnose i oblike; (2) jer djelo prikazuje univerzalnu bit svijeta, bića, boga; (3) jer djelo izražava unutarnju nužnost, sabranost i uzvišenost umjetnika, itd.
U talijanskoj renesansi, na početku modernog doba, nastaje pojam "lijepa umjetnost". U ranom modernizmu tijekom XIX. stoljeća estetsko je definirano kao autonomno umjetničko estetsko (umjetnički lijepo), a estetski doživljaj je doživljaj umjetnički lijepog. Razlika estetskog i umjetničkog razvija se u teoriji umjetnosti Konrada Fiedlera i općoj znanosti o umjetnosti Maxa Dessoira.
U avangardama i neoavangardama pojam estetskog namjerno se razara, dolazi do odbacivanja estetskog prosuđivanja umjetničkog djela i do traganja za ostalim svojstvima umjetnosti koja ne moraju biti estetska (likovno, funkcionalno, životno, ideološko, spoznajno, terapeutsko). U avangardama (dada) i neoavangardama (neodada, fluksus) težilo se estetskoj neutralnosti (odsutnost estetskog) ili antiestetizmu (izlaganju ružnog i neugodnog).
U postmodernizmu estetsko je dekonstruirano. Dekonstruirati estetsko ne znači odbaciti ga i negirati nego pokazati da ono nije svojstvo predmeta, situacija, događaja, bića i njihovih mogućih odnosa nego produkt kulture, teorija i velikih religioznih, filo-

zofskih, umjetničkih i političkih sistema. Paradoksalnost postmodernizma je u tome da se u jednom djelu estetske kvalitete, koje pripadaju različitim sistemima kulture i umjetnosti, suočuju s antiestetizmom avangardi i neoavangardi. U postmodernizmu dolazi do rekonstrukcije estetike. Prema njemačkom estetičaru Wolfgangu Welschu estetsko je središnja kategorija suvremene epohe, a Mario Perniola se zalaže za obnovu estetike nakon modernističkih dovršenja estetike i ukidanja estetskog.

LITERATURA: Damnja3, Heg2, Kant3, Morp1, Perni, Šuv63, Welsch4

Etika. Etika je filozofska disciplina koja se bavi proučavanjem i analizom moralnih vrijednosti i raspravom o njima, što znači normiranjem praktičnog životnog djelovanja čovjeka. Etičko je ono djelovanje koje je u skladu s moralnim pravilima, tj. s razlikovanjem dobra i zla. Razlikuju se univerzalističke i antiuniverzalističke koncepcije etike. Univerzalističke koncepcije etike konstruiraju etičku teoriju kao univerzalističku, a to znači kao transhistorijsku i transgeografsku. Antiuniverzalističke teorije interpretiraju etičke norme kao teorijske, političke ili egzistencijalne konstrukte ovisne o geografskim i povijesnim uvjetima i okolnostima. U suvremenoj kulturi postoje različite teorije etike. Na primjer, Habermas kao mislilac kritičke teorije frankfurtskog kruga, izvodi etiku neprekinute komunikacije, poštujući ideal univerzalne, transparentne intersubjektivne zajednice. Foucault, teoretičar kasnog strukturalizma i biopolitike, zastupa koncept obrata od univerzalističke etike prema estetizaciji etike, tj. pojedinačni subjekt, bez pozivanja na univerzalna pravila, izgrađuje vlastiti način vladanja sobom i time stvara sebe kao subjekt. Althusserova etika proizlazi iz njegove marksističko-strukturalističke teorije ideologije kao sistema iluzija, odnosno pogrešnih identifikacija, prepoznavanja i izjavljivanja. Premda je Althusser odbacivao koncept otuđenja, Slavoj Žižek ga identificira kao filozofa etike otuđenja, jer razrađuje mehanizme konstruiranja zastupanja društvene realnosti. Lacan, kao teoretičar psihoanalize, zasniva etiku *separacije*. Etika separacije se zasniva na tome da se ne smije popustiti pred vlastitom željom, a to znači da se ne smije izbrisati udaljenost između Realnog i njegovih pokušaja simbolizacije. U radikalnom smislu, etika teorijske psihoanalize se zasniva na stavu da je nesvjesno automat (mrtvo, besmisleno slovo) za kojim se um nesvjesno *(sans le savoir)* povodi. Iz tog konstitutivno besmislenog Zakona, piše Žižek, proizlazi da mu se moramo pokoravati ne stoga što je pravedan, dobar ili blagotvoran nego naprosto stoga što je zakon. Ta tautologija artikulira začarani krug autoriteta zakona, činjenice da konačno utemeljenje autoriteta zakona leži u procesu njegovog iskazivanja. Na primjer, običajno pravo je u potpunosti pravedno iz jednostavnog razloga što je prihvaćeno, a svatko tko bi mu pokušao pronaći prvo počelo uništio bi ga. Postlakanovac Alain Badiou izvodi novu univerzalističku etiku kao kritiku Lacanovog stava da se ne smije popustiti pred vlastitom željom kao konstrukciju idealnog etičkog modela za nadljudske ili fikcionalne likove kao što su Antigona, Edip, Thomas More. Badiouova univerzalistička etika zasniva se na ideji da treba produžiti ili nastaviti dalje pod svaku cijenu i da se ne smije odustati od istine. Od rizika zla ga oslobađa razlučivanje ("Ne brkaj istinu i grešku"), a s druge strane, da bi se izbjegla unifikacija moći ili totalitarizam, nastaje otpor ideji totalne ili objektivne istine. Zato ne postoje univerzalni kriteriji ljudskih prava, jer ono što je univerzalno ljudsko, uvijek je ukorijenjeno u pojedinačnoj ljudskoj istini. Univerzalno pri tome nije ideal za identifikaciju pojedinačnog nego je univerzalno aktualno ili potencijalno svojstvo pojedinačnog.

Rasprave o odnosima između umjetnosti i etike ukazuju na njihovu složenost i suprotstavljenost: (1) etičkim se naziva umjetnički rad koji je u skladu s moralnim normama društva u kojem nastaje (model građanske umjetnosti); (2) etičkim se naziva umjetnički rad koji je usklađen s umjetnikovom ljudskom i umjetničkom prirodom, koji je dosljedan i konzistentan pretpostavkama i idejama individualnog umjetnika (visoki modernizam); (3) etičkim se naziva umjetnički rad koji razotkriva, podriva i ne pristaje na norme građanskog društva, ideološke tabue i konvencije tržišnog sistema (avangarda, neoavangarda i postavangarda); (4) etičkim se naziva umjetnički rad koji se slaže s ideološkim stavom partijskog rukovodstva i ideologijom klasne revolucionarne borbe (model realsocijalističkog društva). Za avangardne i neoavangardne umjetničke pokrete bitan je stav o jedinstvu estetskog i etičkog koji je formulirao analitički filozof Ludwig Wittgenstein ("Etika i estetika su jedno!"). Taj stav se u umjetničkoj praksi shvaća dvostruko: (1) estetički i etički stavovi su izvan umjetničkog djela i govora o umjetnosti; (2) avangardni i neoavangardni umjetnik svojim radom i životom ostvaruje sintezu estetskog i etičkog (sklonost totalnom umjetničkom djelu).

Pojam etičkog određen je u avangardama kao: (a) eksces, provokacija i proboj normi građanskog društva (dada, nadrealizam); (b) simboličko izražavanje univerzalnih zakona ljudskog humaniteta i utopijskog

ostvarenja jedinstva umjetnosti i života (De Stijl, Bauhaus, suprematizam). U neoavangardama je linija ekscesnog rada umjetnika zaoštrena (neodada) ili je dovedena do praktičnog emancipatorskog djelovanja umjetnika koji kroz umjetnost mijenja i svijet i umjetnost (fluksus, neokonstruktivizam). Za neoavangardne umjetnosti 60-ih godina osnovni etički princip postaje zahtjev da umjetnik djeluje konkretno emancipatorski, prekoračujući seksualne, političke i estetske tabue građanskog društva. Za teorijsku konceptualnu umjetnost "etičko" je problem: (1) formalne lingvističke analize etičkog (etičkih propozicija) u svijetu, kao i u povijesti umjetnosti i kulturi; (2) marksističkog prevladavanja etičkog kao filozofske i društvene kategorije koja je podređena ideološkim, ekonomskim i društvenim zakonitostima.

U postmodernizmu umjetnik je: (1) autor kojeg određuju profesionalne i institucionalne norme društvene podjele rada i razmjene vrijednosti, a ne etički ili ideološki ciljevi; (2) varalica koji svojom amoralnošću izdajnika stječe moć i slavu; (3) simptom, što znači da umjetnik izlaže sebe iskušenjima, moralnim i ideološkim dilemama, izazovima i situacijama praktičnog djelovanja, pri čemu se dokumentarno ili parodijski otkrivaju paradoksi, mistifikacije, porazi, uzleti i prijevare svijeta umjetnosti; (4) reprezentant fragmentarnog etičkog poretka specifičnog za marginalne zajednice (feministice, mladi, homoseksualci, nacionalne i rasne manjine).

LITERATURA: Artla8, Bad1, Braid3, Copj2, Fon15, Fried1, Lac10, Lac11, Witt3, Wrig1, Zup2, Zup4, Zup5, Žiž26, Žiž28, Žiž29

Etika psihoanalize. Etika psihoanalize se uspostavlja radi uvođenja mjerila ljudskog djelovanja u teorijskoj psihoanalizi: ne smije se popustiti pred svojom željom. Jacques Lacan je predavanjima naslovljenim *Etika psihoanalize* (1959.-1960.) učinio obrat od razmatranja "strukture" prema problematiziranju "Realnog"; od dijalektike želje prema inerciji uživanja (*jouissance*), od simptoma kao kodirane poruke prema "sintomu" (*sinthome*) kao pismu prožetom uživanjem, od "nesvjesnog strukturiranog kao jezika" prema *Stvari* u njegovom srcu prema jezgri *jouissance* koja pruža otpor svakom simboliziranju.

Prema Lacanu "želja kao takva nema objekta u stvarnosti". Lacan nastoji točno odrediti razloge ovog izostanka realnog otjelovljenja želje. On pokazuje želju kao nešto suštinski povezano s nedostatkom kojeg se ne može nadomjestiti realnim objektom. Objekt nagona može biti samo metonimijski objekt samog objekta želje. Nagon nije nužno zadovoljen svojim *objektom*. Zato: "Želja se, dakle, nužno ponovo rađa istovjetna sama sebi, na podlozi nedostatka koji je ostavila *Stvar*, na takav način da se ta praznina konstituira u isti mah i kao ono što uzrokuje želju i kao ono na što je želja usmjerena." Želja je nedostatak u biću.

Naspram kantovskog kategoričkog imperativa, Lacan postavlja de Sadeovski imperativ, koji nalaže uživanje. Uživanje, a ne zadovoljstvo. Evo te uvodne *propozicije*: "Ja imam pravo uživati u tvojem tijelu; to pravo ću i ostvariti i pri tome me ništa neće spriječiti da tu utolim sve prohtjeve koji mi padnu na pamet." De Sadeovska propozicija isključuje uzajamnost i suprotna je kantovskoj definiciji braka kao "udruživanja dviju osoba suprotnog spola radi uzajamnog i doživotnog posjedovanja spolnih svojstava" i spolnog odnosa "spolno općenje je uzajamna upotreba spolnih organa i moći dvaju ljudskih bića." Kantovska logika teorije morala, kao teorija transcendentne slobode, odnosi se isključivo na subjekt. Kao razumno biće kantovski subjekt je autor moralnog zakona; kao slobodno, to jest autonomno biće, on je izvršilac zakona, što ga suočava s kategoričkim imperativom; a kao biće obdareno dobrom voljom podvrgava se zakonu. Subjekt je, prema tome, istovremeno autor zakona, izvršilac zakona i netko tko se zakonu podvrgava: "opće pravilo svih prizora koje de Sade opisuje je prisutnost žrtve (koja je podvrgnuta zakonu), mučitelja (koji izvršava zakon) i nekog trećeg (koji kaže: vrši svoju dužnost, to jest onaj koji propisuje zakon)." Prema Lacanu *sadeovski fantazam* je bipolaran. Jedan pol je subjekt kao izvršilac zakona, a drugi pol je Drugi, koji je u isti mah autor (izvor) zakona i netko tko je podvrgnut zakonu. Subjekt kao izvršilac zakona (mučitelj) svodi se na ono što Lacan naziva *objektom a* (*petit a*). Moralni zakon se uspostavlja upravo u ovom cijepanju subjekta, prema Lacanu: "... bipolarnost u kojoj se ustanovljava moralni zakon upravo je ovo cijepanje subjekta koje se operacionalizira iz čitave intervencije označitelja: naime, od subjekta koji izriče iskaz do predmeta iskaza. Moralni zakon nema drugog načela."

Psihoanaliza se treba snabdjeti teorijom diskursa koji se nalazi između znanja i želje. A to je moguće samo kroz autokritiku želje znanosti (želje psihoanalize kao znanosti). Ali, tu se pojavljuje i ključni paradoks, jer po Lacanu nema načina da spoznamo da li nesvjesno postoji izvan psihoanalize, odnosno, da li postoji diskurs između znanja i želje, odnosno, da li se identificira bipolarnost u kojoj bi trebao nastati moralni zakon. Stoga psihoanaliza traži vještinu: "Nema topologije kojoj nije potrebno oslanjanje na neku vještinu". Da li i želja traži vještinu? Ili postoji drugi put, a to je identificirati se s vlastitim simptomom, s

kruženjem oko vlastitog simptoma. Ili uživanje (*jouissance*) biva zamijenjeno "uživanjem smisla" (*jouissens*)? A to su upravo sva ona mjesta na kojima se suvremena teorija kulture i medija otvara raspravi. U slikarstvu to je pitanje na koji način uživanje u slikanju ili gledanju slike subvertira ili, barem pruža otpor simboličkom uobličavanju pikturalne površine. To je ono uzmicanje simboličkog (nesimboliziranje, aikoničnost) koja se prepoznaje u slikama Jacksona Pollocka, Marka Rothka, Barnetta Newmana, kao i Vlade Kristla, Marijana Jevšovara. U studijama filma obrat od semiološke analize, na primjer, Christiana Metza, vodi preko rasprave označitelja (pogleda /*gaze*/ i glasa /*voice*/) prema pitanjima o "filmskom objektu" (*cinematic object*) kao pogledu i glasu u tekstovima Pascala Bonitzera i Michela Chiona.

LITERATURA: Aći, Bad1, Copj2, Lac10, Lac11, Potrč1, Potrč3, Potrč4, Wrig1, Zup2, Zup4, Zup5, Žiž26, Žiž28, Žiž29

Etika želje. Vidi: Etika psihoanalize.

Europa-Amerika. Vidi: Kritika, Transatlantski dijalog

Europa konzervativnog postmodernizma. Postmoderna Europa producira apokaliptičku, retrogardnu, ekstatičku i erotiziranu postmodernu parahistorijsku kulturu koja osjećaj kraja stoljeća tipičan za simbolizam i secesionizam na prijelazu XIX. u XX. stoljeće mimetički prikazuje i realizira novim medijima (ekranske reprezentacije, elektronski mediji, komunikacijske mreže). Osjećaj kraja stoljeća se akumulira kao sistem hedonističkih, dekadentnih, erotiziranih, perverznih i neokonzervativnih diskurzivnih i medijskih slika koje pokazuju kako je moć gospodara (političkog, intelektualnog, umjetničkog) postala velika alegorija stvaranja Drugog (biti istovremeno provincijalac i kozmopolit, puritanac i sudionik erotskih tjelesnih-jezičkih-slikovnih igara). Apolitična subjektivnost i ideološki birokratski mehanizam proizvodnje moći ili subverzije moći, subverzija i apologija moći su u postmodernizmu u zavodničkom zagrljaju paradoksa, krika, užasa). Alegorijski Drugi transvestitski se ukazuje u nestabilnim digitaliziranim i ekraniziranim obličjima filozofa Nietzschea, psihoanalitičara Freuda, filozofa Wittgensteina, slikara Klimta, kompozitora Skrjabina, pripovjedača Musila, mislioca Bataillea, znanstvenika Pierrea Klossowskog, romanopisca Sollersa, ali postoje i trenuci u kojima se ukazuje i kao obličje Staljina, Mussolinija i Hitlera.
Europski postmodernizam je europocentričan u smislu fetišiziranja europske povijesti i njezinog centriranja kao dominantnog koda, ne samo europskih povijesnih narativnih formacija nego i svake druge moguće povijesne narativne formacije. Civilizacijski prostor 'Orijent' ili geografski kontinent 'Amerika' ili životinja 'Kengur' su 'Orijent', 'Amerika' ili 'Kengur' samo po tome što bivaju otkriveni. Smisao europske povijesti kao totalizirajućeg zakona (Hegel) ili fragmentarnog traga (Derrida) se uživa kao izvor mogućeg kraja stoljeća i kraja povijesti. Povijest postaje posjed (ono što se ima) i time zaista postaje prošlost (arhiv, memorija, kod, sablast, duh). Derrida uživa Marxove sablasti i pošasti koje više ne vitlaju Europom. Kraj XIX. stoljeća se u tom smislenom okviru očekivanja centrira u središte svakog mimezisa i svakog otklona od mimezisa mimezisa, čime prikazivanje objekta želje postaje prikazivanje prikazanog simboličkog otjelotvorenja želje društvenih (jezičkih) igara XIX. stoljeća.
Karakteristični primjeri su francuska semiologija slikarstva (Louis Marin, Jean-Louis Schefer) i postmodernističko slikarstvo ranih 80-ih godina (anakronizam, transavangarda, novi historicizam).
U francuskoj teoriji poslije moderne 80-ih i 90-ih postoji jaka historicistička struja (od prošlosti kao zbira arbitrarnih tragova do uređenog poretka osobnog (subjektivnog) smisla povijesne naracije) semiologa slikarstva i kulture. Sjajnim analizama semioloških sistema prikazivanja u umjetnosti slikarstva Marin i Schefer su bili predvodnici ahistorijskog strukturalizma kasnih 60-tih, ali su svoje interese kasnije usmjerili lucidnom, u određenom smislu pesimističkom povratku logici narativnog povijesnog prikazivanja. Novi historicizam je modus interpretativne produkcije povijesnog znanja (smisla prikazivanja povijesnog u pikturalnim sistemima). Kako je povijest moderne završena (zato je riječ o postpovijesnom historicizmu) i kako je objekt moderne izgubljeni objekt (zato je riječ o teoriji prikazivanja povijesnog, o psihoanalitičkom opisivanju izgubljenog objekta, lacanovskog ***objekta malog a***), oni su semiološku ahistorijsku teoriju na različite načine preobrazili u interpretativni retorički sistem čitanja pretpovijesti i geneze modernosti (XVII. i XVIII. stoljeće). Njihov historicizam je povijesni pesimizam uzglobljen na mjestu odsutnosti aktualnog povijesnog objekta (želje, uživanja /*pleasure, jouissance*/). Oni govore o želji Drugog (povijesnog Drugog na početku moderne Europe) na mjestu gdje bi se očekivala aktualna želja kasne moderne ili postmoderne.
U postmodernističkom slikarstvu (transavangarda, neoekspresionizam, anakronizam) umjetnost slikarstva se definira kao vizualni govor (retorika, citat, kolaž, montaža, simulacija) o slikarskim modelima

prikazivanja i izražavanja simboličkih, arhetipskih, narativnih i alegorijskih tema zapadne tradicije (renesansa, barok, manirizam, klasicizam, romantizam, simbolizam, futurizam, metafizičko slikarstvo, ali i alkemija, magija, okultizam, opsceni erotizam, travestija). Postmodernističko slikarstvo je eklektički pokušaj obnove, ali i parodiranja i dekonstrukcije, velikog mimetičkog slikarstva Zapada, koje obećava transcendentni obrat od pikturalnog prema nevidljivom (duhovnom, ideološkom, erotskom). Obećanje transcendentnog obrata se, paradoksalno, ostvaruje kao uživanje smisla slikarstva, ali i kao uživanje samog čina slikanja u svoj njegovoj erotskoj ili autoerotskoj naddeterminiranosti (kontroli i deregulaciji). Karakteristični primjer ranog postmodernističkog meta (ili učenog) pristupa slikarstvu je talijanski anakronizam. Anakronizam ili slikarstvo memorije je postmodernističko europocentrično figurativno slikarstvo nastalo krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina. Anakronizam je pseudo-klasicističko slikarstvo, budući da ne teži idealima klasicizma (ni obnovama klasicizma koje odlikuju neoklasicizme), odnosno postizanju fikcionalizirane antičke cjelovitosti (idealnog CIJELOG, UNIVERZALNOG, PRISUTNOG), nego subjektivnoj (subjektivnost kao hipoteza iskliznuća racionalnosti) simulaciji i slikarskoj interpretaciji slikovnih, ikonografskih i semiotičkih rješenja renesansnog, manirističkog, baroknog, klasicističkog i neoklasicističkog, ali i metafizičkog slikarstva. Anakronizam je meta-slikarstvo u odnosu na europsko povijesno slikarstvo. Zasniva se na citatima, mimezisu mimezisa i simulacijama velikih tema europskog slikarstva kao što su mitske scene s Jupiterom, Orfejom i nimfama, pejzaži, arhitektonski antički eksterijeri i interijeri, povijesne scene (gozbe, orgije, bitke, meditacije). Fikcionalno uživljavanje u pikturalnu figuru kao da je stvarno ljudsko tijelo ili njegov odraz, zatim, uživanje smisla figure na mjestu uživanja smisla tijela. Pokazuje se europocentrična moć uspostavljanja ili evociranja kohezijskih sila između mita i povijesti (povijesti na mjestu mita i mita na mjestu povijesti). U renesansi, manirizmu, baroku, klasicizmu i neoklasicizmu anakronisti otkrivaju, proučavaju i iz povijesne memorije oslobađaju najbujnije (ekstatičke erupcije, polucije) manifestacije mitske (i svakako mitomanske) imaginacije. Ali, njihova imaginacija nije psihološka (dubinska) nego površinska i bihevioralna poput zrcalne. Oni pokazuju kako se moderno shvaćena ideologija vraća osjetilnosti i figuralnosti mita. Ideologija gubi svoj projektivni karakter i preuzima funkcije neokonzervativnog uspostavljanja fikcionalne naracije na mjestu očekivane apstrakcije (apstrakcija kao strategija organiziranja egzistencije). Suočavanje potpuno subjektivnog i nemotiviranog slikarevog sjećanja (vizualnog sjećanja) s povijesnim znanjem ostvaruje iluziju očaravajućeg tkiva (tkanja slikarstva), čarolije, unutrašnjeg vremena i unutrašnjih ritmova gestualnosti slikarstva. Biti očaran i biti "kao" očaran. Metafora (ono kao) pojačava i retorički preobražava neoklasicistički prizor u postmoderni pikturalni glas. S druge strane, povjesničar umjetnosti Jean Clair kroz interpretativne mogućnosti postmodernog prikazivanja rekonstruira imaginacije europskog tijela (marginalnog, centriranog, željenog, bolesnog, sanjanog, odbačenog, umirućeg). Slikarsko platno postavljeno kao ekran fantazma i tijelo koje je u slikarstvu uvijek samo figura (metafora, alegorija tijela) povezuje u rekonstrukcijama marginalnih europskih povijesnih identiteta, ukazujući: "Jednom kada zahvatite problem lica, tj. kada se nađete licem u lice, vi se vraćate natrag metafizici. Ponovo iščitavate Emmanuela Levinasa." Zapravo, europski konzervativni postmodernizam je pokušaj da se kroz figurativno slikarstvo i skulpturu i njihove posredničke funkcije zahvati danas decentrirano, metafizičko pitanje odnosa Ja-Ti, odnosa s drugim i Drugim u sebi, u vlastitom tijelu.

LITERATURA: Baud1, Baud6, Baud7, Baud12, Baud13, Baud15, Cla3, Cla5, Cla6, Hab1, Hab3, Hab5, Han1, Levinas1, Levinas2, Derr9, Derr14, Derr15, Wollen2

Europske velike međunarodne izložbe. Velike europske međunarodne izložbe karakteristični su model "europske kulturne strategije" stvaranja internacionalne i transnacionalne umjetničke scene u različitim razdobljima XX. stoljeća. Usporedba četiri potpuno različite kategorije internacionalnih izložbi: Venecijanski bijenale (*Biennale di Venezia*), kasselska *Documenta*, Pariški bijenale mladih (*Biennale de Paris: manifestation internationale des jeunes artistes*) i transnacionalna *Manifesta* (*Manifesta* pod naslovima *Foundation european Art Manifestation* i *European biennial for contemporary art*), ukazuju se četiri potpuno različita politička modela "realnosti" i "identiteta" umjetnosti.

Bijenale u Veneciji je konstituiran u epohi preobrazbe nacionalnih modernističkih kultura u internacionalni *jezik* velike europske i, zatim, euro-američke modernosti (*Modernizma* s velikim "M"). U tom smislu, struktura Bijenala je "riješena" (projektirana) kao odnos nacionalnih paviljona i internacionalne izložbe. Organizacijskom strukturom Bijenala se ponavlja (rekreira) trenutak inicijacije modernističke umjetnosti XX. stoljeća, odnosno preobrazbe *nacionalnih buržoaskih modernosti* u *internacionalni jezik*

modernizma. To rekreiranje "prvobitne" preobrazbe moderne (njezinih posebnih nacionalnih obećanja i identiteta) u *hegemoni* i *jedinstveni* internacionalni modernizam središnji je "glas" (efekt) svih izložbi, ma koliko one bile različite i ma koliko postavljale specifičan estetički, poetički ili umjetnički problem u danom povijesnom trenutku. Venecijanski bijenale potpuno je u znaku *dijalektike modernizma* (kako je "ona" već pretpostavljena kod Hegela): (1) teza, (2) antiteza, i (3) sinteza. *Teza* je nacionalna modernost (pojedinačni, često "folklorni" ili "hegemoni" paviljoni). Antiteza je internacionalni modernizam (internacionalna izložba ili izložbe; u pitanju je norma ili kanon trenutka). Sinteza je izuzetno individualno djelo umjetnika pojedinca (nosioca nagrade, predvodnika nove pojave, stvaraoca u nadilaženju vlastitog nacionalnog horizonta) koji svoju umjetničku, tj. stvaralačku originalnost, genijalnost ili veličinu izražava obratom nacionalnog u internacionalno velikog planetarnog modernizma.
Kasselska *Documenta* kao institucija nastaje poslije Drugog svjetskog rata, kada je veliki hegemoni modernizam dominantna, sveobuhvatna kultura suvremene autonomije umjetnosti. Umjesto nacionalnih selekcija postoji internacionalni izbor *velikih umjetnika*, koji direktno ne zastupaju određenu naciju, kulturu, čak ni pokret, pojavu ili stil nego "brisane tragove" pokreta i stila pokazuju (*transcendiraju*) kao izraze velikog individualnog umijeća, nadahnuća, snage, transgresije ili prodornosti individualnog umjetnika modernista. Takav umjetnik *govori*, odnosno, njegova djela *govore* jezikom prepoznatljive internacionalne modernosti (jezikom pariške, njujorške ili neke druge hegemone škole) koja sebe prikazuje kao sam *izvor* aktualne umjetnosti i umjetničkog. Takav umjetnik je paradigmatski uzorak stvaraoca:
- po uzoru na *prirodu* – Pollock je jednom rekao "Ja stvaram kao priroda"
- po uzoru na *stroj* – Warhol je jednom rekao "Ja stvaram kao stroj"
- po uzoru na *društvo* – Beuys je djelovao kao što djeluje društvo (društveni organizam, društveno biće: *politička životinja*).

Izložbe *Documente* su nedijalektičke i ahistorijske. Nedijalektičke jer ne ukazuju na obrat nego na TU-prisutnu, izoliranu i idealiziranu snagu i moć *samog umjetnika individualca* ili *samog umjetničkog remek-djela* koje nadilazi vlastiti kontekst. Ahistorijske su jer ne rekonstruiraju povijest nego lociraju trenutak (interval, segment, točku, prošiveni bod) povijesti kao *izuzetni trenutak* pojavljivanja velikog umjetnika i njegovog djela (na primjer, na *Documenti 7*, kada postmoderna preuzima izuzetnost potisnute moderne i omogućava rekonstituiranje "slabog", "mekog" ili "pluralnog" subjekta postmoderne po uzoru na jaki modernistički subjekt vladajućeg umjetničkog tržišta). Drugim riječima, *slabi* subjekt postmoderne je preuzeo efekte *jakog* subjekta i poništio sebe. Tipični primjeri su statusni obrati Clementea ili Kiefera u velike majstore zapadnog slikarstva. Ali, to se događa i kada se promoviraju novi pokreti (postobjektna umjetnost na *Documenti V*) ili zastupaju "reprezentacije" kulture (*Documenta X*). Čak i *Documenta X*, kojom se *obećava* i povijest modernosti i njezina kultura kao politika ili sama društvenost, biva dovedena do izuzetnog koda posebnosti idealiteta umjetnosti koja jest "iz" ili "od" transcendiranja političkog i povijesnog u umjetničko. Povijest i dijalektika se upisuju u sinkroniju idealiteta. *Documenta X* je pokazala obrat reprezentacija političkog, društvenog ili kulturnog u visoki estetizam umjetnosti koji čuva svoju autonomnost i tržišnu posebnost, čak i kada prividom dokumentarnog predočavanja europskih realnosti eksplicitno zastupa politiku, društvo i kulturu.
Pariški bijenale mladih je projekt međunarodnih izložbi iniciran 1959. godine. Zamišljen je s dvostrukim zahtjevom: omogućiti permanentno uvođenje mladih umjetnika ("svježe krvi") različitog nacionalnog porijekla na internacionalno pariško tržište umjetnosti i obnoviti moć umjetničke metropole kakva je Pariz bio od sredine XIX. stoljeća do kraja Drugog svjetskog rata. Ta obnova trebala je označiti pokušaje da se pariško umjetničko tržište suprotstavi velikom novom središtu suvremene umjetnosti kakav je New York i "protutežu" konkurentskim europskim gradovima s velikim internacionalnim izložbama kao što su Venecija ili Kassel. Prvobitno je Bijenale mladih bio zamišljen kao tipična modernistička izložba s nacionalnim selekcijama, da bi se od kraja 60-ih rekonstituirao kao internacionalna izložba s internacionalnim selektorima-kustosima i izabranim umjetnicima. Kompleks pojava kakav predstavlja Bijenale mladih odražava i, istovremeno, konstituira kretanje kroz pariški krizni i akademizirani visoki modernizam (od enformela, apstraktnog ekspresionzima, nove figuracije, novog realizma, do novih tendencija), preko ekscesnog kasnog moderzima (konceptualna umjetnost, intervencije umjetnika, film i novi mediji) do postmodernih pojava (pluralizam kasnih 70-ih / "umjetnost bez presedana"/, *performance art*, novo eklektičko slikarstvo i skulptura). Međutim, za Bijenale mladih nikada nije pronađen pravi profil izlaganja aktualnosti preživljavanja i nadilaženja modernizma, pa je zato simbolički kraj doživio početkom 80-ih godina s vrhuncem postmodernističkog

dekonstruiranja institucija i paradigmi modernosti i njezinih oblika zastupanja umjetnika, tržišta i umjetničkog identiteta. Postmoderni regionalizam i deteritorijalnost, narušavanje stabilnog odnosa internacionalnog jezika metropole i marginalnih jezika umjetnosti periferije, subvertirali su svaku konceptualnu i političku namjeru obnove metropole ili prijestolnice umjetnosti kakav je Pariz nekada bio.

Različito od navedenog, *Manifesta* nastaje sredinom 90-ih godina s ekspliciranim političkim zahtjevom, u trenutku pretvaranja blokovske (binarne) Europe u postblokovsku (heterogenu ili pluralnu) Europu nakon pada Berlinskog zida. Tu se ukazuju tri bitna, ali neizvjesna zahtjeva: (1) uspostavljanje mogućnosti izložbene, umjetničke i kulturne, što znači i političke komunikacije (razmjene) između povijesno razdvojenih (možda i neusporedivih) kultura Istočne i Zapadne Europe, ali ukazivanje na relativne odnose margine i centra unutar same Zapadne Europe kao paradigmatskog uzorka, (2) identificiranje identiteta (a identitet je uvijek diskurzivna, kulturom naddeterminirana tvorevina) preobrazbe *internacionalne visoke umjetnosti u transnacionalnu (multikulturalnu) umjetnost* poslije pada Berlinskog zida (tj. trenutka kada se postmodernizmi kasnog kapitalizma, zapadnoeuropskih retromarginalnih kultura i postsocijalizma susreću u obećanju "otvorenog društva"), (3) status umjetnosti: umjetnost više nije ponuđena kao posebna (autonomna i idealna) sfera (kontekst) stvaranja ili proizvodnje, razmjene i recepcije artefakata (umjetničkih djela) nego je narušena očita granica između umjetnosti i kulture – slijedom navedenog, *Manifesta* nije prezentacija velikih djela (remek-djela) aktualnog trenutka nego arhiviranje (smještanje u registre) artefakata (tragova, informacija, medijskih rekodiranja) kulture aktualnosti na mjestu i očekivanju umjetnosti.

Dok se Venecijanski bijenale ukazivao kroz dijalektičku napetost nacionalnog i internacionalnog, *Documenta* kroz ahistoricizam i antidijalektičnost individualnog umjetničkog stvaranja, a Pariški bijenale mladih kroz pokušaje revitalizacije povijesne modernističke prijestolnice kakva je bio Pariz, *Manifesta* je koncipirana kao pregledni i pokazni odnos arbitrarnih *registara,* ili odnos indeksiranja i mapiranja mogućnosti prikazivanja lokalne (posebne, specifične, neusporedive) kulture *diskurzivnim strojevima* i medijskim mogućnostima masovne kulture kasnog kapitalizma. Kasni kapitalizam je mehanizmima svojeg predočavanja i prikazivanja upisan u prividnu nekonfliktnost zastupanja razlika i raskola kultura (različitih kultura) Europe na kraju XX. stoljeća.

Bitno je uočiti još jednu karakterističnu razliku između venecijanskog *Bijenala*, *Documente*, pariškog Bijenala mladih i *Manifeste* u odnosu na internacionalno umjetničko tržište i utilitarne zahtjeve nacionalnih kultura. Venecijanski bijenalom omogućeno je da se, barem ekskluzivno i simbolički, usporedno izlože formulacije nacionalnog "kulturnog" (nacionalni paviljoni) i internacionalnog "tržišnog" (postavi velike internacionalne izložbe), modernizma i postmodernizma. *Documenta* je bila izložba internacionalnog "tržišnog" modernizma i postmodernizma. Na *Documenti* se odigravala *ključna* verifikacija umjetnika koji iz *lokalne nacionalne kulture* ili *adolescentskog životnog doba* prelazi u *visoki* i *veliki* svijet internacionalne umjetnosti i njezinog galerijskog i muzejskog zastupništva. Pariški bijenale mladih je bio prizivanje internacionalizma unutar središta ili metropole. Naprotiv, s *Manifestom* je nastala potpuno nova situacija: (1) stvorena je *visoka internacionalna druga liga* umjetnika, a to znači da je u političkoj preobrazbi internacionalnog hegemonizma u multikulturalizam nastajuće globalizacije bilo potrebno stvoriti "pokretnu" i "otvorenu" instituciju koja će na globalnom planu integrirati: (a) mlade umjetnike, (b) umjetnike marginalnih zapadnoeuropskih kultura koje nisu "velike" (kao što su njemačka, francuska, talijanska i eventualno ruska), i (c) umjetnike tranzicijskih nekada istočnoeuropskih kultura, a da se (2) pri tome ne izazove *udar* ili, barem, *poremećaj* u stabilnom tržišnom sistemu identifikacije i egzistencije velikih Majstora modernizma i postmodernizma koji konstituiraju svijet umjetnosti ili, grubo rečeno, *prvu majstorsku ligu* umjetnika moderne i postmoderne; kao da je stvoren *međuprostor* između visoke autonomne umjetnosti koja gradi svijet velikih i epohalnih djela i izabrane i uspostavljene umjetnosti koja zastupa i prikazuje trenutne interese posebnih kultura i njihovih identiteta; (3) zapravo, prvi put u XX. stoljeću se u Europi u svijetu *(institucije, činovnici) visoke autonomne umjetnosti* uspostavlja prostor za nastajanje utilitarne umjetnosti koja je drugačija od njega i ne ugrožava ga nego ga potvrđuje u njegovoj izuzetnosti, snabdijevajući ga, vrlo kontrolirano i selektivno, *svježom krvlju* (mladim ili *drugim* umjetnicima) koji ga jačaju, ali ne dovode u pitanje.

LITERATURA: Argl, Biennl, Docl, Doc2, Doc3, Doc4, Doc5, Doc6, Doc7, Košč7, Manifl, Manif2, Manif3, Oliv16, Parib3, Polil, Sedl, Šuv104, Šuv105, Šuv119

Exat 51. *Exat 51* je naziv umjetničke grupe koja je djelovala u kontekstu geometrijskog apstraktnog slikarstva i neokonstruktivizma u Zagrebu između 1950. i 1956. godine. U grupi su surađivali arhitekti

Vjenceslav Richter, Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Zvonimir Radić, Božidar Rašica i Vladimir Zarahović, slikari Vlado Kristl, Ivan Picelj i Aleksandar Srnec. Grupu *Exat 51* karakterizira neoavangardistički kritički stav prema dogmama visokog modernizma (autonomije umjetnosti, ekspresivnosti, egzistencijalne determinacije djela, slobodne geste, intuitivnog stvaranja). U manifestu *Exata 51* se uvjeti proizvodnog i društvenog standarda proglašavaju bitnim za stvaranje umjetnosti, narušavanje granica između visoke i primijenjene umjetnosti, značaj kolektivnog-grupnog rada, pojam progresa i aktiviranje likovnog života. Manifest sadrži kritiku socrealitičkog dogmatizma i zalaganje za apstraktnu umjetnost: grupa *Exat* "smatra da metode rada i principi na području ne figurativne odnosno tzv. apstraktne umjetnosti nisu izraz dekadentnih težnji nego naprotiv vidi mogućnost da se studijem tih metoda i principa razvije i obogati područje vizualnih komunikacija kod nas". Grupu *Exat 51* karakterizira sklonost istraživanju apstraktnog, geometrijskog i konstruktivnog likovnog djela na egzaktan i racionalan način. Razvoj rada grupe *Exat 51* vodio je od reduktivne i konstruktivne plošne apstrakcije u tradiciji avangardnog sovjetskog slikarstva 20-ih ili holandskog De Stijla 20-ih, do složenih *patterna* i optički ili kinetički realiziranih slika i objekata. Ivan Picelj je slikao reduktivne plošne i formalne kompozicije koje su referirale na povijesne uzore avangardi El Lissitzkog i Mondriana (*U čast El Lissitzkom*, 1956.) i time je precizno konceptualizirao svoju "neo" poziciju. Vlado Kristl je razvio radikalnu redukciju likovne kompozicije na vizualnu sintaktičku strukturu i redukciju strukture na monokromnu površinu. Božidar Rašica je istraživao mogućnosti transformiranja organskih u geometrijske oblike i primjene slikarskih rešenja na scenografiju. Aleksandar Srnec je razvio koncept optičke ili retinalne geometrijske apstrakcije i započeo pionirska luminokinetička istraživanja. Arhitekti *Exata 51* (Bernardi, Bregovac, Radić, Richter) su razvijali koncepcije i praksu radikalnog arhitektonskog modernizma u avangardističkoj tradiciji Bauhausa (Gropius, Meyer, Mies van der Rohe), De Stijla, odnosno, sovjetskih konstruktivista. Vjenceslav Richter je u razdoblju Novih tendencija (1961.-1973.) razvio složenu konstruktivističku praksu programskog oblikovanja optičkih djela (slike, objekti, skulpture, arhitektura). Umjetničku (uređenje interijera, postavi sajmova i izložbi) i arhitektonsku koncepciju *Exata 51* karakterizira razvijeni i radikalizirani modernizam i svijest o modernoj kao otvorenom i progresivnom projektu razvoja vizualne kulture i vizualnih komunikacija. Teoriju *Exata* su razvijali Vjenceslav Richter *(Prognoza životne i likovne sinteze kao izraza naše epohe)*, Zvonimir Radić *(Značenje plastičke realnosti)*, Bernardo Bernardi *(O problematici primijenjene umjetnosti i o značenju inicijativne izložbe Prvi zagrebački trijenale)*. Teorija grupe je nastala: (1) iz njihove potrebe da projektiraju novi utopijski svijet modernosti i revitalizirane avangarde, i (2) iz nužnosti, kako je to naglasio Ivan Picelj, ne samo da se stvore djela nego da se ona i obrane". Grupa *Exat 51* je u kontekstu realnog socijalizma ostvarila jednu od rijetkih radikalnih neoavangardnih produkcija nove modernističke plastičnosti i konstruktivnosti. Umjetnici *Exata* su anticipirali pokret Novih tendencija i kulturu vizualnih komunikacija.

LITERATURA: Den38, Den55, Den74, Den102, Den104, Den105, Sus5, Sus7, Sus8

Ezoterički i egzoterički modernizam. Ezoteričkim modernizmom se naziva povijesni modernizam zasnovan na idealima autentičnosti i autonomije visoke umjetnosti u odnosu na kulturu (svakodnevnicu, masovnu potrošnju), politiku i religiju. Termin ezoterički ukazuje na posebnost i izuzetnost modernističke umjetnosti u odnosu na masovnu kulturu zabave, ideologije i potrošnje. Sintagmi ezoterički modernizam sinonimno se upotrebljava termin visoki modernizam. Ezoterički modernizam utemeljen je esencijalistički, što znači da se uvažavaju specifične bitne odlike umjetničkih disciplina i razlike koje iz toga proizlaze. Ezoterički modernizam određen je remek-djelima (Joyceov roman *Uliks*, Eliotova poema *Pusta zemlja*, Schönbergova muzička djela *Pet klavirskih kompozicija*, Pollockova slika *Jesenji ritam*, Wellesov film *Građanin Kane*) i prirodom utemeljenog i autorefleksivnim putem pročišćenog medija izražavanja.

Egzoteričkim modernizmom naziva se kompleks pojava u kulturi i umjetnosti poslije visokog modernizma koje predstavljaju njegovu kritiku, korekciju, primjenu i masovnu potrošnju. Egzoteričkim modernizmom naziva se umjetnost koja se zasniva na: (1) preobrazbi (transformaciji) i premještanju (transfiguraciji) rezultata, vrijednosti, prikaza, izraza i ciljeva visoke (modernističke) umjetnosti u područja masovnih medija i potrošnje, ali i upotreba komunikacijskih kanala, oblika izražavanja i prikazivanja masovne kulture u područjima visokog (elitnog) umjetničkog eksperimenta i produkcije. Na primjer, performans umjetnica Laurie Anderson rock koncert (tipičnu formu masovne kulture) realizira kao umjetnički performans (forma kasno-modernističkog eksperimenta u okviru visoke umjetnosti). Slikar Andy

Warhol je proizvode masovne potrošnje koristio kao motive i objekte umjetničkog izraza. John Baldessari, Barbara Kruger, Cindy Sherman i Jenny Holzer koriste medije, teme i ikonografiju popularne kulture (reklame, časopisi, grafički dizajn, televizijske serije, holivudski film) za realizacije djela visoke umjetnosti. Režiser David Lynch radi s višesmjernim kretanjima iz visoke umjetnosti u popularnu i obratno, unoseći u karakteristični autorski film elemente televizijskih serija i melodramskih žanrovskih kodova, odnosno, tipičnu televizijsku seriju radi s elementima visoke umjetnosti (autorskog filma). Egzoterički modernizam je zasnovan na antiesencijalističkom (ne postoje ni medijske ni žanrovske suštinske odrednice umjetničkog izraza) i pluralističkom (postoji više od jednog gledišta i kriterija) stavu. Sintagmi egzoterički modernizam sinonimno se upotrebljavaju termini postmoderna i postmodernizam.

Umjesto razlikovanja modernizma i postmodernizma (moderne i postmoderne) ukazuje se na razliku ezoteričkog i egzoteričkog modernizma kada se modernizam i postmodernizam ne tumače kao posebne, međusobno suprotstavljene megakulture ili povijesne etape nego kao povezani oblici izražavanja i prikazivanja. Upotreba termina modernizam i postmodernizam ukazuje na razlikovanje povijesnih megakultura, a upotreba termina ezoterički i egzoterički modernizam ukazuje na razlikovanje specifičnih umjetničkih i kulturoloških strategija (žanrova, stilova, tendencija, postupaka). Egzoterička moderna nije suprotstavljena moderni, odnosno nije antimodernizam, ali ni njezin jednostavni i konzistentni produžetak (nastavak, rezultat). Ona je, prije svega, upotreba i potrošnja utvrđenih značenja i vrijednosti ezoteričke moderne. Upotreba i potrošnja ontoloških invarijanti moderne pokazuje sposobnost postmoderne da producira relativne (nestabilne i otvorene) odnose u umjetnosti i kulturi. Odnosno, gdje je moderna bila jednoznačno i ishodišno određena, postmoderna je relativna i pluralna.

LITERATURA: Kempe1, Lyo6, Lyo12, Lyo14, Welsch1, Welsch4, Welsch5

F

Fantastički realizam. Vidi: Fantastičko slikarstvo, Figurativna umjetnost, Nova figuracija, Postnadrealizam

Fantastičko slikarstvo. Fantastičko slikarstvo poslije Drugog svjetskog rata anticipirano je fantastičkim slikama pionira nadrealizma Yvesa Tanguyja, Maxa Ernsta, Salvadora Dalija, Paula Delvauxa, Renéa Magrittea. Fantastičko slikarstvo obnovom naracije i pseudomimetičkog akademskog prikazivanja postaje umjetnost obnove figuracije i narativno-književnog mišljenja o slici i slikarstvu. Tema slike (snovi, fantazije, halucinacije, erotički ili apokaliptički prizori) određuje nadrealni karakter slike. Pseudo-mimetičko prikazivanje zasnovano na iluzionističkom perspektivnom prostoru i kvazirealističkom prikazivanju figura i predmeta retorički naglašava nestvarni, alegorijski i fikcionalni karakter prikazanog ili konstruiranog prizora. Fantastička umjetnost poslije Drugog svjetskog rata nije nasljednica nadrealističke umjetnosti, nego estetizirajuća antimodernistička evolucija fantastičkog smjera avangardnog nadrealizma. Taj smjer karakterizira: (1) veza likovnog i književno-narativnog prikazivanja, tj. obnova fikcionalnosti i ilustrativnosti u modernom slikarstvu i (2) odbacivanje moderne apstraktne umjetnosti u ime figuracije i tradicionalnog akademskog, tj. klasicističkog ili renesansnog zanata. U Pariškoj školi je postojao postnadrealistički fantastički smjer u slikarstvu 40-ih i 50-ih godina XX. stoljeća: Pierre Molinier, Toyen, Gérard Tisserand, Jean Benoit, Aristide Caillaud, Pierre de Maria, Monique Qatteau, Nora Mitrini, Dado Đurić, Uroš Tošković, Ljuba Popović, Vladimir Veličković. U SAD su djelovali David Hare, Jackson Pollock, Gordon Onslow Ford, Joseph Kornell. U Italiji su djelovali Sergio Vacchi i Mattia Moreni. Južnoamerička fantastika u prozi (Jorge Luis Borges, Octavio Paz) i slikarstvu (Roberto Sebastián Matta Echauren, Diego Rivera, Frida Kahlo) nastaje sintezom folklornog i nadrealističkog prikazivanja egzotičnog svijeta magije, fantazije i rituala od kasnih 30-ih godina. U Austriji kasnih 40-ih godina nastaje *Bečka škola* fantastičkih realista čiji su predstavnici Ernst Fuchs, Erich Brauer, Wolfgang Hutter, Rudolf Hausner, Anton Lehmden. Fantastički realisti primjenjuju narativno-književni pristup temi (erotske teme, voajerski pogled slikara, prizori strave, religiozno-magijska atmosfera) i upotrebu akademskih tehnika prikazivanja. U Beogradu se fantastičko slikarstvo razvijalo oko grupe *Mediala* od sredine 50-ih godina. *Mediala* prethodi i tijekom 60-ih godina se uključuje u novu figuraciju. Fantastičko slikarstvo u Beogradu započinje: (1) kao reakcija na modernističku apstrakciju (enformel), (2) kao traženje alternative socijalističkom realizmu i njegovim optimističnim i utilitarnim temama, prikazivanjem monstruma, raspadanja, traumatskih sjećanja na rat ili u potpuno drugačijem smislu idealnih prostora (zamak, terasa, grad), (3) kao njegovanje tradicionalnog zanata, tj. kao obnova ideala renesansne sinteze umjetnosti (ideali integralnog slikarstva) i (4) kao traženje kontakta s umjetnošću Zapada, prije svega, fantastikom Pariške škole. Fantastičko slikarstvo u Beogradu razvijali su: Bogoljub Jovanović, Mića Popović, Miodrag-Dado Đurić, Leonid Šejka, Olja Ivanjicki, Vladimir Veličković, Ljuba Popović, Miro Glavurtić. Karakterističan primjer fantastičkog slikarstva su radovi Dade Đurića, koji od kasnih 50-ih boravi u Parizu. Fantastičke teme slika *Bikini* (1954.), *Građanski rat* (1967.) i *Velika plava plaža* (1969.) Đurić rješava paradoksalnim povezivanjem akademskog zanata s efektima art bruta, postižući fikcionalnu atmosferu otuđenosti, užasa, demonskog zla koje je istovremeno i univerzalno arhetipsko zlo fantazije visoke modernistričke umjetnosti i rekonstrukcija osobnog, lokalnog folklornog doživljaja zla i razaranja u Drugom svjetskom ratu. Fantastičko slikarstvo žena umjetnica je karakterizirala izrazita erotska autorefleksivnost, autoerotizam, razdvajanje javnog i privatnog pogleda, suočavanje tijela koje gleda i tijela koje je gledano, prikazivanje homoerotskog fantazma. Izdvajaju se djela slikarica: Leonore Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Fride Kahlo, Dorothee Tanning, Remedios Varo, Toyen, Louise Bourgeois, Marianne van Hirtum, Marie Izquierdo.

LITERATURA: Alex1, Batc1, Caer1, Cha2, Cla5, Dep1, Dori1, Ga2, Herre1, Kala1, Luc2, Prot5, Prot11, Rub1, Sawi1, Subo1, Sulli1, Šej1, Šej3, Tash1

Fantazam. Fantazam u zapadnoj tradiciji označava "imaginarni svijet i njegov sadržaj" u koji je pjesnik ili neurotičar uronjen. Psihoanaliza ukazuje na razliku između sanjarenja i "nesvjesnih fantazija" (nesvjesnog scenarija). Prema lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi, fantazam je čvor u kojem se spajaju želja i nagon, želja i njezin imaginarni objekt, odnosno, fantazam je mjesto gdje se uspostavlja odnos subjekta i njegovog

manjka. Lacanovski fantazam nije "sanjarenje", "romantično nesvjesno", "fantazija u kojoj borave noćna božanstva", kao što je to slučaj u jungovskoj tradiciji arhetipa. Naprotiv, fantazam je "nesvjesni scenarij", tj. poredak označitelja koji se odvija kao događaj i efekt. Fantazam je struktura koja konstituira subjekt. Kako nema subjekta izvan jezika (i nesvjesno postoji kao jezik; subjekt je hipoteza u jeziku) fantazam je struktura koja konstituira jezik. Ako fantazam konstituira jezik, konstituira i simptom i umjetničko djelo. Fantazam pripada redu imaginarnog i zato stapa (povezuje, preklapa, prošiva, tka) raznorodne elemente u jedinstveni pripovjedni tekst. Istovremeno, fantazam je i prepreka koja ometa primaoca u upisivanju u označiteljski lanac diskursa, dostizanju istine i smisla diskursa. Fantazam može biti prikazan kao vizualna ili diskurzivna slika. Slika koja prikazuje fantazam uvijek ima dvije razine: (1) "tabloa" koji reprezentira vizualnu strukturu čija se bit može opisati riječima (prevesti u govor ili pismo, odnosno, iz govora i pisma u metajezik) i (2) "hijeroglifa" koji reprezentira neizrecivo, manjak, tj. ono što ispada, biva izgubljeno, nesimbolizirano, "rupu".
Po semiološkoj pro-psihoanalitičkoj teoriji slikarstva Jean-Louisa Schefera i Brace Rotara, fantazam je "okvir" koji za svaki subjekt uvjetuje njegove mogućnosti prikazivanja i predočavanja prikazivanja. Lacanovski, fantazam se definira kao "ekran" koji odvaja subjekt od realnosti, odnosno, prepoznaje se kao sama "forma" nesporazuma. Stoga bilo koja slika zapadnog slikarstva (od Giottovih fresaka preko Giorgioneovog otkrića slike kao pikturalnog ekrana ili Courbetovog predočavanja realnog društvenog života u buržoaskoj Francuskoj do modernističkih slika u kojima se uspostavlja neprikazivački odnos podloge i površine /od impresionizma do postslikarske apstrakcije/) nije pristupanje vanjskom svijetu "kroz" slikarstvo, nego je, naprotiv, razdvajanje subjekta i viđenog svijeta kroz vizualne konstrukcije slikarstva. Kao ekran (fantazam) slika je barijera ili pregrada između subjekta i svijeta koji gleda. On ne vidi svijet kakvim jest, nego uokviren fantazmom i prikazan posredstvom slikarstva.
Zamisao fantazma je svojstvena postmodernoj naraciji, budući da slika, fotografija, film, prozni ili poetski tekst, kazališno ili glazbeno djelo pokazuju strukturu raspada organskog jedinstva djela na "tablo" i "hijeroglif". Postmoderna priča se pripovijeda, ali ne da bi bila ispričana nego da bi se ukazalo na pozadinsku scenu koja se ne može vidjeti, odnosno, na nesvjesni scenarij koji proizvodi imaginarni i simbolički red "mogućeg svijeta". Postmoderna kultura je nastala preobrazbom "označiteljske kulture" modernizma u "kulturu željenog objekta". Fantazam omogućava da se "odsutni" ili "nemogući objekt želje" (prema Jacquesu Lacanu "objekt malo a") predoči ili zastupa audiovizualnim medijima i da se iz tog predočavanja proizvede "hipotetički" (mehanički, elektronski, informacijski, vizualni, akustički i jezični) subjekt koji ima svoj arbitrarni i otuđeni "automatizam rada".

LITERARTURA: Barn1, Burg4, Burg6, Burg7, But4, Davi2, Dolar3, Dolar4, Grosz1, Grž20, Kauff1, Lac1, Lac2, Lac3, Lac4, Lac5, Lac6, Lac7, Lac8, Lac9, Lac10, Lac11, Lac12, Lac13, Miller2, Murr1, Parl1, Potrč1, Šuv94, Šuv114, Vergl, Wrig1, Žiž4, Žiž5, Žiž10, Žiž14, Žiž15, Žiž16, Žiž17, Žiž18, Žiž23, Žiž24, Žiž29

Fašizam, fašistička umjetnost i arhitektura. Fašizam je politički pokret i oblik državne vlasti zasnovan na autoritetu nacionalne, korporativne i imperijalno orijentirane države i njenog vođe Benita Mussolinija. Fašizam je nastao poslije Prvog svjetskog rata u Italiji i moguće je izdvojiti više faza razvoja: (1) od 1919. do 1922. godine fašizam je bio eklektični, kaotični i pragmatični pokret kojeg je Benito Mussolini usmjeravao u različitim pravcima od socijalizma, sindikalizma, pacifizma, internacionalizma, ratnog huškanja do anarhizma, (2) poslije dolaska na vlast 1922. godine (marš na Rim) uspostavlja državnu strukturu bez jasno profiliranih političkih pozicija, (3) Mussolini uspostavlja fašističku državu 1925. fašistička država je, po teoretičaru fašizma Alfredu Roccu, bila jaka, moderna i nacionalna država u kojoj su povezivane zamisli kapitalizma u društveno-ekonomskoj sferi sa sindikalističkom kontrolom i uređenjem države, (4) do ukidanja parlamentarnog sistema dolazi 1938. - Mussolini uspostavlja totalitarni društveni poredak po uzoru na nacionalsocijalistički režim u Njemačkoj, (5) poslije Mussolinijevog pada 1943., dolazi do uspostavljanja marionetskog režima pod kontrolom nacističke Njemačke. Prema Giovanniju Gentileu s fašizmom je uspostavljen organski tip države, koji se realizira korporativnim, kontroliranim sindikalnim odnosom između pojedinca i države. Mussolini je, također, bio zainteresiran za obnovu Rimskog imperija i fašističku Italiju je projektirao kao moderan Imperij. Fašistička imperijalna ideologija je davala pojedincu-građaninu razlog za njegovo postojanje i djelovanje, drugim riječima, moć države je shvaćana kao odrednica društvenog individuuma. Talijanski fašizam nije bio orijentiran rasizmu i antisemitizmu sve do početka Drugog svjetskog rata.
Prema Mussoliniju umjetnost je trebala reflektirati sam život. Refleksija života kroz umjetnost se realizirala kroz neoklasični projekt moderne imperijalne umjetnosti. Došlo je do eklektičnog povezivanja futu-

rističkog avangardnog hiper-modernizma, europskog racionalističkog funkcionalističkog modernizma s različitim varijantama neoklasicizma koje je trebalo povezati s tradicijom antičkog Rima. U fašističkoj Italiji su djelovala tri modernistička umjetnička i arhitektonska pokreta (futurizam, nuovocentizam i racionalizam), sva tri pokreta su se integrirala u fašističko društvo.
Futuristički umjetnici su svojom militantnom retorikom anticipirali ili prihvaćali aktivistički, militantni i totalizirajući pristup fašističke propagande. Marinetti je namjeravao od futurizma stvoriti službenu fašističku talijansku umjetnost. Talijanski estetičar i antifašist Benedetto Croce je futurizam označio kao izvor fašizma. Enrico Crispolti smatra da se rani futurizam ne može smatrati etapom pred-fašizma, a da je "drugi futurizam" u epohi fašizma 20-ih i 30-ih godina bio djelomice integriran u tokove dominantne talijanske politike fašizma, premda se s njom ne može potpuno poistovjetiti. U tom smislu Ješa Denegri futurizam u političkom smislu smatra simptomom paradoksalnog i konfliktnog odnosa umjetnosti, kulture i vlasti u moderni XX. stoljeća. U duhu korporativnosti, nastao je i *Futuristički umjetnički sindikat* 1923. U okviru futurizma 20-ih djelovali su, osim Marinettija, pripadnici druge generacije futurizma Aldo Fiozzi, Fillia (Luigi Colombo), Enrico Prampolini, Ivo Pannaghi, Nicolaj Diulgheroff. Njihovo djelovanje se preorijentiralo od rane futurističke estetike brzine i militantnog anarhizma u funkcionalističku estetiku stroja s odlikama profašističkog aktivizma. Futuristički eksperimenti u arhitekturi (Diulgheroff) su nazivani ambijentalnom skulpturom više nego arhitekturom. Ambijentalna skulptura je reprezentirala modernističku industrijaliziranu, totalitarnu artikulaciju životnog prostora (Diulgheroff, *Zgrada sa stanovima*, 1927. ili *Kuća Mazzotti* u Albisoli, 1931.).
Nuovocento (novo doba) je zasnovan na povratku redu. Kontinuitet tradicije i integriranje tradicije u modernistička rješenja su osnovne odrednice arhitekture (Piero Poratluppi). Slikar Mario Sironi je realizirao slike u duhu nuovocentizma (*L'Allieva*, 1924.) težeći obnovi portretnog slikarstva po uzoru na renesansu (Leonardova *Mona Lisa*) s modernističkim intervencijama (neprirodnost, plošnost). U sličnoj neoklasičnoj maniri radili su Gino Severini i Felice Casorati tijekom 20-ih i 30-ih godina.
Racionalistički pokret u arhitekturi nastao je u Milanu 1926. Pokret je bio zasnovan na radikalnom funkcionalizmu i odstranjivanju dekoracije. U pokretu su surađivali Giovanni Muzio, Bruno De Finetti, Adalberto Libera, Giuseppe Pagano, Gino Levi-Montalcini, Dullio Torres, Enrico Del Debbio, Luigi Moretti.
Jedno od najvećih i najsloženijih arhitektonskih fašističkih zdanja je bio Mussolinijev forum (Il Foro Mussolini), započet 1928. godine. Funkcija Mussolinijevog foruma je bila pedagoška i politička, a to znači da je grad sporta bio predviđen za fizičko i moralno obrazovanje mladih. Forum se nalazio u sjevernom dijelu Rima i uključivao je Mramorni stadion, Akademiju za fizičko obrazovanje, Mussolinijev spomenik. Izgradnja je bila povjerena arhitektu Enricu Del Debbiu, a kompleks je završio arhitekt Luigi Moretti. Realizacija tog arhitektonskog kompleksa se pozivala na antičku rimsku tradiciju i označavala je modernistički zahtjev za novom vitalnom sintezom arhitekture i skulpture. Karakteristična zdanja u duhu fašizma su i *Kongresna palača* (Pallazzo dei Congressi) Adalberta Libere iz 1937. i *Palača talijanske civilizacije* (Palazzo della civilta Italiana) iz 1937.-1938.

LITERATURA: Ap2, Bergl, Den45, Ital, Lisl, Precil, Tisl, Willetl

Fatalno. Fatalno, sudbinom određeno, neizbježno, zlokobno. U tradiciji fatalno označava onu vanjsku, asimetričnu i drugu prirodu, božansko ili neizgovorljivo koje upravlja čovjekom i njegovim životom. Fatalno je neizbježno. U fatalnom kao ponoru nestaje nada. Ali, fatalno je na izvjestan način i privlačno (silovito). U predantičkim kulturama fatalno je izraz moći kaosa svijeta u koji je utopljen bespomoćni čovjek koji u zvjezdanom nebu ili šumu lišća još ne može otkriti red prirode i volju bogova. Za mitske kulture antike fatalno se strukturira do izvjesnog poretka smisla koji daju bogovi. Kasnije ono postaje dovoljno apstraktno i neuhvatljivo, što će voditi prema katarzi u grčkoj tragediji. U kršćanskoj kulturi fatalno proizlazi iz asimetričnog, transcendentnog poretka božanskog koji je izvan čovjeka, ali ga čini mogućim i prisutnim. Za modernog čovjeka poslije prosvjetiteljstva fatalno je nekontrolirana moć prirode ili neregulativna nužnost zakona povijesti ili tek otkrivena logika moći proizvodnih strojeva industrijske ere.
Pojam fatalnog određuje postmodernu kulturu. Prema Baudrillardu "fatalne strategije" su vođene općim zaokretom prema sferi znaka, simulakruma i simulacije, sferi povratnosti svih znakova u sjeni zavođenja i smrti. Stoga se u središtu svijeta više ne nalazi želja subjekta nego sudbina objekta. U smislu tehnokulture fatalno uvijek predskazuje kraj na samom početku, ono je prethodnica kraja posljedica kojeg je izokretanje poretka uzroka i posljedice. Fatalističko izokretanje uzroka i posljedice nije moguće u fizičkim, prirodnim ili biološkim-egzistencijalnim sistemima nego samo u sistemima s povratnom spregom,

mogućnošću regulacije i deregulacije. Drugim riječima, relativnost uzroka i posljedice moguća je u katastrofi ili u sistemima softverskog programiranja i prikazivanja mogućeg svijeta (hiperrealnosti). Katastrofa i softver su ono što ocrtava granice fatalnog. Ali, i katastrofa i softver su predvidivi u trenutku kada svijet *privida* i svijet *realnosti* više nisu dva svijeta.

LITERATURA: Anđe1, Baud8, Baud10, Baud12, Baud13, Baud14, Baud15

Feedback. Feedback ili *povratna veza* je termin iz automatskog upravljanja koji kazuje/pokazuje kako jedan sistem regulacije utječe na uzrok pojave (informacije) koja se u njega uvodi. Drugim riječima, pojam feedbacka označava utjecaj izlaznog signala na ulazni signal. Zamisao feedbacka ima četiri nivoa: (1) nivo algoritma: načina na koji se matematički ili dijagramski opisuje utjecaj posljedice na uzrok, (2) nivo hardvera: način realizacije matematičkog ili dijagramskog djelovanja posljedice na uzrok posredstvom mehaničkog, elektronskog ili bio-elektronskog sistema, (3) nivo ontologije: pokazuje se kako prirodni odnos uzroka i posljedice koji ima jednosmjerni tijek po vremenskoj osi prošlo-sadašnje-buduće biva simuliran i prikazan u obratu redoslijeda, tj, posljedica mijenja sam uzrok, i (4) nivo metafizike: ako posljedica mijenja svoj uzrok, da li tada subjekt ima utjecaja na asimetričnog transcendentnog Drugog?

Zamisao feedbacka se u modernoj kulturi formulira u proizvodnim sistemima i uvodi se u sisteme obrade informacije. Zamisao feedbacka se u postmodernoj tehnokulturi razvija do interaktivnih sistema (od kompjutorskih mreža do kiborg sistema i time do produkcije realnosti u kojoj više ne postoji objektivna (modernistička) distanca subjekta i objekta. Subjekt i objekt su *označitelji* koji primaju funkciju subjekta ili objekta, ovisno o danom sistemu igara (na koji način se povezuju uzrok i posljedica ili na koji način uzrok preuzima funkcije posljedice, a posljedica funkcije uzroka). Zato se vrlo različite discipline, kao što su informatika, biomedicinske znanosti, proizvodnja, ekonomija razmjene i potrošnje materijalnih proizvoda ili ekonomija želje, pokazuju kao sistemi s mogućnošću povratnog djelovanja. Ali, sistem u kojem ne postoji logika odnosa uzroka i posljedice nego kombinatorika odnosa uzroka i posljedice, gubi mogućnost identificiranja etike i u kantovskom i u desadeovskom smislu. Regulacija nije etički određena (zakon i pokoravanje zakonu) nego označiteljski naddeterminirana (svaki se označitelj može istovremeno *ponašati* po različitim zakonima i preuzimati svako označeno). Kulturu arbitrarnih, slučajnih ili neočekivanih povratnih utjecaja na uzrok metaforički možemo nazvati kulturom *cyberpunka:* nema bitne razlike između dobra i zla, života i smrti, reference i prikaza, bića i nebića, realnog i imaginarnog, imaginarnog i simboličkog.

LITERATURA: Anđel, Baud14, Bens1, Bent1, Bin7, Burnh6, Baud14, Ec4, Grž11, Košn1, Mole1

Feministička umjetnost. Feministička umjetnost je naziv za umjetnički, pretežno aktivistički, rad žena umjetnica koje svoje zamisli i ostvarenja poistovjećuju s uvjerenjima feminističkih pokreta ili s pojmom posebnog ženskog stvaralaštva u umjetnosti i kulturi. Tim terminom označuju se umjetnička djela koja se bave socijalno-političkim položajem žene u društvu i kulturi, statusom žene umjetnice, seksualnošću žene, psihologijom žene. Ženska umjetnost (engl. *womens art*) koristi se kao naziv za umjetničke radove koje stvaraju žene umjetnice bez obzira zastupaju li feminističke vrijednosti, uvjerenja i značenja ili ne.

Nastanak feminističkih pokreta datira od prvih primjera borbe za egzistencijalnu, političku, profesionalnu i društvenu ravnopravnost žena u XIX. stoljeću. Feminističkim pokretima, a i konceptu feminističke umjetnosti prethodio je rad umjetnica, književnica i žena mislilaca: Charlotte Bronte, Isadore Duncan, Natalije Gončarove, Varvare Stepanove, Ljubov Popove, Gertrude Stein, Virginije Woolf, Sonie Delaunay, Hannah Höch, Tamare de Lempicke, Lee Miller, Meret Oppenheim, Simone de Beauvoir, Georgije O'Keeffe, Louise Nevelson, Agnes Martin, Eve Hesse, Lygie Clark. U feminističkim pokretima najčešće je nastajala umjetnost uvjetovana zahtjevima prikazivanja i izražavanja, edukativnim funkcijama ili terapeutskim radom.

Tijekom 60-ih godina niz umjetnica bliskih neoavangardi (neodada, fluksus, hepening) izlaže ekscesnu, provokativnu i erotiziranu umjetnost oslobađanja i emancipacije ženskog jastva. Od ranih 60-ih godina Carolee Schneemann radi erotizirane i provokativne hepeninge i filmove u kojima se prikazuje golo žensko tijelo, uspostavljaju arhetipski odnosi ženskog tijela i zmije, ženska fiziološka stanja, ostvaruju orgijastičke situacije. Yoko Ono realizira provokativne filmove u duhu fluksus događaja, preuzimajući ulogu režisera "muškarca". Japanska umjetnica Yayoi Kusama realizira instalacije s umjetnim falusima, pretvarajući svijet seksualnosti u košmarni provokativni eksces i psi-hoanalitičku igru ženske želje i kastracijskog kompleksa. Ann Halprin je realizirala terapijske hepeninge u duhu Gestalt terapije. Balerina i koreografkinja Yvonne Rainer je, nakon faze minimalističkog baleta, djelovala u području feminističkog filma. Austrijska

hepening umjetnica Valie Export realizirala je mikrosocijalne situacije u kojima je publika provocirana njezinom ženskom seksualnošću; publika je, na primjer, trebala dodirivati njene gole grudi u javnom prostoru.
Tijekom 70-ih godina se, u okviru postkonceptualne umjetnosti, iz body arta i performansa razvilo više novih oblika izražavanja i istraživanja odnosa umjetnik-društvo-priroda. U kritici su korišteni nazivi umjetnost ponašanja, autobiografska umjetnost, govor umjetnika u prvom licu i narativna fotografija. Tim pristupima svojstvena je analiza političkog govora i statusa političkog govora u umjetnosti, pri čemu je bilo naglašeno djelovanje subjektivnih učinaka (emotivni, seksualni, intuitivni, nesvjesni). Umjetnice kao Adrian Piper, Ree Morton, Mary Miss, Judy Chicago, Rosemarie Castoro, Yvonne Rainer, Mary Beth Edelson, Nancy Spero, Nancy Wilson Kitchel, Lynda Benglis, Friederike Pezold, kao i Katalin Ladik, Sanja Iveković i Marina Abramović su u središte svojeg umjetničkog rada postavile status žene umjetnice, ulogu subverzije i provokacije u muškom sustavu kulture. Koristile su različite medije, postupke i situacije, od sadomazohističkih performansa Marine Abramović i arhaičnih rituala Mary Beth Edelson, preko transformer transvestitskih akcija Lynde Benglis do teorijskih rasprava Lucy Lippard. Većinu spomenutih autorica povezuje reakcija na postojeći muški sustav vrijednosti, a ne jedinstvena umjetnička poetička i estetska koncepcija i politička ideologija. Reakcija se kod pojedinih autorica očituje kao prekid s muškom civilizacijom, ali i kao kretanje prema posebnoj ženskoj umjetnosti. Ulrike Rosenbach u performansima i video projektima povezuje simbole žene i ženskog iz mitologije i povijesti umjetnosti (npr. Amazonke ili Meduzina glava) s osobnim procesima i stanjima (odnos s vlastitim djetetom), tj. privatnim, naglašeno ženskim simbolima spolnosti. Kod drugih, na primjer u radu Marine Abramović, postoji napor iskušavanja tjelesnih, fizioloških i duhovnih mogućnosti. Friederike Pezold radi na energiji libida u kontekstu psihoanalitičkih interpretacija i upotrebe ženskog tijela (genitalije, erogene zone) kao objekta plastičkog video oblikovanja. Većina radova označenih u kritici terminima feministička umjetnost ili ženska umjetnost ukazuje da i umjetnost i žene pružaju mnogo više nego što zapadna kultura od njih očekuje.
Postfeminizam ili postmodernistički feminizam utemeljen je u francuskoj poststrukturalističkoj teoriji (Julia Kristeva, Luce Irigaray). Postfeminizam pokreće teorijske probleme koji ulaze u područje psihoanalize, socijalnog rada, estetskog, političkog i filozofskog promišljanja statusa subjekta (subjektivnosti i racionalnosti) žene. Ženska spolnost se promišlja u terminima razlike i drugosti, odnosno sa stajališta ženskog pisma, ženskog prikazivanja muškog i ženskog tijela, emocija, želje, uživanja, poslušnosti, drame, represije i racionalnosti. Postfeministička umjetnost (film, književnost, kazalište, vizualne umjetnosti) nastala je u promijenjenoj društvenoj i umjetničkoj klimi: (1) za razliku od feminizma 60-ih i 70-ih godina, napuštaju se revolucionarne ljevičarske ideje i utopijska emancipacija; (2) provokacija i eksces zamjenjuju se dekonstrukcijom i poližanrovskom reinterpretacijom mehanizama prikazivanja spolnosti u reklamama, medijima, ekonomiji, umjetnosti.

LITERATURA: And1, Barn1, Braid1, Braid2, Brooksa1, But1, But2, But3, But4, But5, Cam1, Case1, Cha1, Cha2, Cha3, Cod1, Copj2, Dup1, Elw1, Felm3, Fem1, Flax1, Gros1, Har1, Isa1, Kolb1, Kole1, Lipp12, Lipp14, Lipp15, Luc14, Malloy1, Markov1, Nic1, Noc1, Ow4, Ph2, Ph3, Pollo1, Pollo2, Pollo3, ain3, Say2, Saw1, Sho1, Sta1, Wittig1, Wom1

Feministički performans kao teorijski problem. Feminističkim i/ili ženskim performansom nazivaju se različite akcije i događaji koje autorski postavljaju i izvode žene (umjetnice). Ženski performans tematizira tijelo, čin, ponašanje, pa i sam život, kao *ženski čin* određen specifičnim *drugim (razlikujućim) pogledom* na svijet od dominantnog muškog koncipiranja zapadne civilizacije. Drugi *pogled* na svijet se koncipira kao otklon od centra prema margini društvene, kulturne i umjetničke dominacije. Od onoga da *ona* vidi svijet na način na koji to konstruira muška racionalnost-subjektivnost, dolazi se do toga da se svijet postavlja, rekonstruira i resemantizira za pogled koji ne razlikuje centar i marginu. Određena tajanstvena *haptička dinamika* uvodi se u pogled koji obuhvaća tijelo, koje više nije idealno platonovsko *geometrizirano tijelo* muške estetike ili idealizirano glatko i ravno falusno tijelo muške erotike, nego *biologija na djelu*, odnosno, tijelo koje pokazuje svoje organe, fiziološke procese i psihološke efekte. Kemija, fiziologija i psihologija su suprotstavljene idealiziranoj anatomiji i njezinoj ekspresivnoj izražajnosti. Parafrazirajući riječi Julije Kristeve o *ženskom pismu*, može se o ženskom performansu reći da se u tim događajima vidi, osjeća i dodiruje - bilo da oni odišu popustljivošću, nježnošću, zlom, zavodljivošću ili užasom - tijelo koje je sastavljeno od organa u kretanju. Kao da su afekti koji određuju odnose među pojedincima i društveni programi kojima upravlja, metaforično govoreći, idealitet falusa u njima svedeni na tekućine i unutrašnje organe koje je ranija kultura simbolički prikrivala. Ekspresija karakteristična za retoriku muške tjelesne gestualnosti, biva zamijenjena *biopolitikom:* zavodničkim organima koji funkcioniraju (proizvode,

izlučuju, mijenjaju se, šire, razmnožavaju), a to znači tijelom koje je u oduzimanju (ili poništavanju) velikog metadiskursa tijela i u upisivanju pojedinačne raskolničke priče ovdje i sada. Ženski performans se zasniva na otimanju događaja od povijesti i njezinih glatkih naddeterminacija identiteta, glasa i uloge. Ili, sasvim trivijalno, ženski performans koji je izvorno (metafizički) izvan *scene* povijesti kao da tu scenu biologizira pretvarajući univerzalizam zapadne povijesne politike i kulture u pojedinačno, izdvojeno i neusporedivo prezentiranje iskustva uživanja ili patnje. Ženski performans je performans u domeni direktne i doslovne biopolitike bez posebnog projekta "ženskog identiteta", a feministički performans je u domeni posredničke i nedoslovne (simboličke, metaforičke, alegorijske) biopolitike koja se od poetičkog fantazma formulira u određenu jednokratnu ideologiju (fantazam preveden u efekte uvjerenja o posebnom statusu unutar identiteta spola /sex/ i roda /gender/). U povijesti moderne umjetnosti i teatra razlikuju se tri faze ženskog performansa: (1) predfeministički performans koji nastaje ili kao privatni ženski ritual izvan prostora muškog pogleda ili se odvija na način muškog pogleda (velike utopije avangardi) – aktivnosti, djela i filmovi: Varvare Stepanove, Hannah Höch, Claude Cahun, Maye Deren, (2) feministički performansi koji nastaju kao javni ritual kritike kapitalističke (ali i realsocijalističke) ekonomije pogleda i njegovih simboličkih naddeterminacija u maniri nove ljevice - razlikuje se smjer koji vodi: (a) kritici i subverziji društvene (muške, kapitalističke, realsocijalističke) podjele rada i uloga u društvu performansi Valie Export i Hannah Wilke, (b) sadomazohističkoj retorici iskazivanja užasa nad spolnim identitetom (Hélène Cixous: "Njihov spol ih još i sada zastrašuje. Kolonizirali su im tijelo u kojem se nisu usudile uživati.") – Gina Pane i Marina Abramović, (c) produkciji fikcionalnih simboličkih shema u transcendentnom (traganje za arhetipskim izvorima umjetnosti, društva, kulture, ženskog identiteta; na primjer, teza Lucy Lippard o odnosu moderne i neolitske umjetnosti kao decentriranja muški naddeterminirane povijesti modernosti) – performansi Carolee Schneemann, Mary Beth Edelson, Ana Mendieta, (3) postfeministički performansi nastaju u *osvojenom* polju asimetrija i transgresija Drugog, što znači da se ostvaruje kao istraživanje, realizacija ili djelovanje poststrukturalističke teorije kao poetike prezentacije (prikazivanja) raskola ženske subjektivnosti i racionalnosti u odnosu na diskursima prekrivenu biologiju tijela kao fenomena, teksta ili, samog događaja (spektakla u pogledu žene) – djela i performansi Cindy Sherman, Laurie Anderson, Nan Goldin, Carrie Mae, kao i Katalin Ladik, Sanje Iveković, Vlaste Delimar, Tanje Ostojić.

Među karakterističnim modelima performansa koji koncipiraju, postavljaju i izvode žene, kao postfeminističke realizacije ističu se: (1) performansi kojima se tematizira status žene (od metafizičkog identiteta Drugog preko uloge žene u suvremenom društvu do izražavanja feminističkih uvjerenja ili širih teorijskih rekonfiguracija dominantne poetike, filozofije, politike, psihoanalize), (2) performansi kojima se tretiraju moći, funkcije, efekti i ishodišta fenomenologije i semiologije ljudskog (ženskog, muškog i dječjeg) tijela, odnosno, tretiranje tijela kao središnjeg strukturalnog poretka egzistencije i djelovanja, (3) performansi kojima se provociraju politička pitanja značenja, smisla, vrijednosti i funkcija fantazma (ideologije) u društvu, povijesti, specifičnim geografskim kulturama, multikulturalnom društvu i marginalnim zajednicama (zajednice mladih, homoseksualne zajednice, hendikepirani, bolesni, etničke i rasne zajednice u velikim gradovima), (4) performansi kojima se izražava proboj i otklon od visokog ezoteričnog i elitnog galerijskog performansa kasne moderne (karakterističnog za muški identitet umjetnika) prema privatnom performansu i, u drugom smjeru, prema popularnoj masovnoj kulturi spektakla i medijskog prikazivanja, (5) performansi karakterističnog terapijskog karaktera, najčešće nastali spojem feminističkog aktivizma i učenja u tradiciji antipsihijatrije, odnosno, pod utjecajima lacanovske psihoanalize ili teoretizacija sh*izoanalize* Guattarija i Deleuzea, (6) performansi koje određuje poetika *transvestizma* (od estetike maskiranja do transseksualnosti), (7) performansi koji pripadaju lezbijskom aktivizmu, i (8) tehnoperformansi u kojima se radi s Drugim od Drugog, ako je žena za muškarca asimetrični Drugi, tada je stroj (kibernetski sistem, kompjutorska mreža, planetarni satelitski prijenos) asimetrični Drugi i za muškarca i za ženu. Karakteristično djelo koje pokriva različite potencijalnosti feminističkog umjetničkog rada i performansa je djelo Carrie Mae *Ogledalce, Ogledalce* (1987.-1988.). Suočene su fotografija mlade djevojke crne boje kože ispred ogledala i teksta: "Crna žena, koja gleda u ogledalo pita: Ogledalce, ogledalce, tko je najljepši na svijetu? Ogledalo odgovara: Snjeguljica, ti crna kučko, i ne zaboravi to!!!

LITERATURA: Anderson4, Block1, But1, Case1, Chen1, Dan8, Elw1, Ferg1, Foste1, Gold1, Gold2, Gold5, Gros1, Isa1, Jon1, Jon2, Lipp14, Mck1, Park1, Ph1, Ph2, Ph3, Rein1, Wom1

Fenomen. Fenomen je ono što se pojavljuje za osjetila i što se zatim predočava u svijesti. Fenomen je nešto

što se pokazuje i osjetilima predočuje svijesti, što je otkriveno u svijetu i predočeno u svijesti. U filozofskom smislu fenomen je ono što pokazuje i otkriva sebe na sebi samom. U svakodnevnom govoru i u svijetu umjetnosti fenomenom se naziva ono što se opaža osjetilima, što ima vizualni i likovni izgled, što se pojavljuje kao objekt u svijetu, što se percipira, razumijeva i o čemu se govori.

LITERATURA: Čač4, Damnja2, Damnja6, Damnja7, Heid1, Heid2, Heid3, Heid6, Huss1, Lyo4

Fenomenologija. Fenomenologija je filozofski smjer koji istražuje značenja i smisao pojavnosti svijeta. Fenomen je ono što se pojavljuje u svijesti, nešto što se pokazuje i osjetilima predočuje svijesti, što je otkriveno. U filozofskom smislu fenomen je ono što pokazuje i otkriva sebe na sebi samom. U svakodnevnom govoru i u žargonima svijeta umjetnosti fenomenom se naziva ono što se opaža osjetilima, što ima vizualni i likovni izgled, što se pojavljuje kao objekt u svijetu, što se percipira, razumijeva i o čemu se govori. Pojam fenomenologije uveden je u njemačkoj filozofiji XVIII. stoljeća tekstovima J. H. Lamberta, u modernom smislu definirao ga je Edmund Husserl na prijelazu XIX. u XX. stoljeće. Za Husserla je fenomenologija prije svega istraživanje značenja i smisla, tj. znanost o bitnom (eidetska fenomenologija), jer se bavila čistim esencijama (biti), a ne realnim egzistencijama, tj. stvarima i činjenicama. Fenomenologiju kao znanost o biti Husserl ubrzo nadilazi i razvija učenje o sagledavanju biti ili o svijesti koja opaža bit sa stajališta transcendentalne fenomenologije. Husserlova fenomenologija pokazuje načine spoznaje svijeta, a ne samu spoznaju. Svijest je uvijek usmjerena na nešto i zato je intencionalna. Zadatak fenomenologije je ispitivanje sadržaja svijesti kako bi se otkrila njena bit *(eidos)*. Do spoznavanja biti dolazi se redukcijom, tijekom koje se isključuje sve ono što u strukturi svijesti nije bitno za objekt. Redukcijom se objekt svijesti oslobađa prirodnih (praktičnih) stavova, povijesnih i društvenih karakterizacija i teorijskih predznanja. Ovaj proces je intuitivan, a intuicija je refleksija intelekta koja nastaje na temelju evidencija svijesti. Zato je fenomenologija znanost o čistim fenomenima, tj. o fenomenima koji su spoznajućem subjektu neposredno opažajno dati kao istiniti, i to na apsolutan način. Njihova vrijednost nije ograničena samo na ljudsku spoznaju, jer bi to, po Husserlu, već bio izvor relativizma. Taj spoznavajući subjekt je transcendentalno ja. Zato Husserl svoju filozofiju naziva transcendentalni idealizam. Nastavljači Husserlove fenomenologije su Eugen Fink i Ludwig Landgrebe. Kritiku Husserlove transcendentalne fenomenologije razvili su Hedwig Conrad-Martius i Roman Ingarden, kao i pripadnici göttingenskog kruga fenomenologa Nicolai Hartmann i Moritz Geiger. Oni su se zalagali za eidetsku ontološku fenomenologiju. Fenomenologiju akta dopunili su fenomenologijom predmeta. Hermeneutičku fenomenologiju razvio je Martin Heidegger. U Francuskoj su razvoju fenomenologije pridonijeli Paul Riklar, Michel Dufrêne, Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty i Emmanuel Levinas. U bivšoj Jugoslaviji fenomenološkim se studijama bavila Zagorka Mićić, koja je studirala kod Husserla i Finka. Fenomenološku estetiku razvijali su i Ivan Focht, Tine Hribar, Dušan Pirjavec, Milan Damnjanović, Danko Grlić i Vanja Sutlić.

Fenomenološkom estetikom naziva se primjena fenomenološke filozofije na proučavanje, istraživanje i raspravu estetskih problema i umjetnosti. Prve primjene fenomenologije u estetici izveo je W. Conrad oko 1908. godine, koji je svoj rad posvetio proučavanju estetičkog predmeta. Proučavao je predmet u glazbi, književnosti i likovnim umjetnostima, da bi izveo opći pojam estetičkog objekta. Opći estetički objekt nije bilo koji objekt nego idealni objekt. Umjetničko djelo i estetički objekt nisu identični. Prema Conradovom učenju, postoji određena točka gledišta koja omogućuje adekvatno promatranje, na primjer likovnog umjetničkog djela. U estetičkom djelu postoji povlašteni položaj, za razliku od običnog svakodnevnog predmeta, koji omogućuje bezbroj opažaja, a ni jedan od njih nije naglašen ili dominantan. U estetičkom promatranju objekta zastaje se na samom opažanju, za razliku od praktičnih situacija, u kojima se opažanje pretvara u razumijevanje i uporabu. Prvu sustavno zasnovanu ideju fenomenološke estetike uspostavio je i razvio poljski estetičar Roman Ingarden, polazeći od analize književnog djela, a s ciljem da obuhvati i druge umjetnosti. Ingardenov cilj je utemeljenje jedne real-ontologije, koja je suprotstavljena Husserlovom transcendentalnom učenju. Ingarden ispituje način postojanja umjetničkih djela. Umjetnička djela su, po njemu, čisto intencionalne predmetnosti. Ako se umjetnička djela zasnivaju u realnosti, tj. u realnim stvarima ili procesima koje umjetnik oblikuje, i ako se konkretiziraju u estetskom doživljaju promatrača kao estetski vrijedan objekt, onda ona ne postoje ni kao realna psihička bića ni kao idealna bića po sebi nego je njihovo postojanje kvazirealno. Te pretpostavke omogućuju prijelaz od slike realnog predmeta koji umjetnik oblikuje do slike umjetničkog djela kao intencionalne tvorevine, koja se zasniva u realnosti slike stvari, ali se od nje bitno razlikuje. "Slika predmet" je realna stvar, načinjena

od ovog ili onog materijala (drvo, platno). "Slika umjetničko djelo" je čudesna višeslojna tvorevina povezana sa "slikom predmetom", ali ipak nije njezin realni dio, ni izbor njenih osobina. Ona ima vlastite osobine i dijelove, koji se ne mogu naći u "slici predmetu". Shvaćanje "slike umjetničkog djela" je utemeljeno u osjetilnom opažanju u tom smislu što se najprije opaža "slika predmet". Ali, shvaćanje "slike umjetničkog djela" nadilazi opažaj "slike predmeta". Značajne su fenomenološke estetičke studije Nicolaija Hartmanna s početka 40-ih godina, koji fenomenološku poziciju karakterizira sljedećom shemom: dok je u idealističkoj estetici naglasak na ideji koja se pojavljuje u osjetilnom i dok u empirizmu prevladava osjetilno nad idealnim, u fenomenološkoj estetici riječ je o samom odnosu pojavljivanja. Posebna struktura estetičkog objekta omogućuje da se uz opažaj osjetilne pojave objekta u isti mah obuhvate i neosjetilne vrijednosti i značenja. Hartmann govori o dvostrukoj slojevitosti estetičke analize: svako estetičko proučavanje ide prema: (a) estetičkom predmetu i (b) činu svijesti kojim se shvaća taj predmet, a ti se pravci zatim dijele na: (1) proučavanje strukture objekta i njegovog vrijednosnog karaktera, odnosno (2) na proučavanje čina kojim promatrač prima estetički predmet i čina kojim se proizvodi taj predmet. To široko područje Hartmann sužava na proučavanje strukture predmeta, promatranja i uživanja. Michel Dufrêne je estetičku fenomenologiju zamislio kao ontologiju umjetnosti. Estetički predmet određuje kao nešto što postoji "po-sebi-za-nas". Umjetničko djelo se može razdvojiti na osjetilnu materiju, prikazani svijet i izraz. Fenomenološku estetiku proširuje antropološkim i povijesnim razmatranjima. Središnji pojam Dufrêneove fenomenologije je estetsko iskustvo, definirano kao metafizičko iskustvo: "Ono aktualizira vraćanje bića u svijetu izvornom, drugom biću subjekta, osnovi što se druži s mogućnostima iz koje (osnove) može izroniti jedan drugi svijet". Estetsko iskustvo predstavlja izvorno iskustvo koje prethodi razlučivanju na subjekt i objekt: iskonsko iskustvo svijeta.

Heidegger nije napisao estetiku, iako su njegova razmišljanja obilježila temeljne rasprave estetike i umjetnosti u XX. stoljeću. Osnovna misao njegove ontologije je vrijeme kao horizont bitka. Bitak je shvatljiv jedino s obzirom na vrijeme. Ono je horizont svakog razumijevanja i tumačenja bitka. Njegovo učenje o zaboravljanju bitka je povijesno zbivanje, određeno temeljnim metafizičkim zbivanjem kao sudbinom. Ljepota je za Heideggera način na koji istina postoji u svojoj biti. Umjetničko djelo postoji samo zato da bi se ispunila istina koja je bitak. Umjetnost je zato samo "postavljanje-istine-u-djelo". Djelo nije stvar, jer je u njemu "zbivanje-istine-na-djelu". Uloga umjetnika u stvaranju djela postaje pasivna i beznačajna. Bitno je da je djelo stvoreno: "Upravo u velikoj umjetnosti, a samo o njoj je ovdje riječ, umjetnik ostaje prema djelu nešto indiferentno, gotovo kao prohod koji sama sebe ništi radi ishoda djela". Heideggerov utjecaj se prostire od heideggerijanstva Kurta Riezlera, preko Sartreovog egzistencijalizma, do dekonstrukcije metafizike Jacquesa Derridae i inestetike Alaina Badioua.

Fenomenološka teorija umjetnosti temelji se na estetskoj kontemplaciji, udubljivanju i razumijevanju doživljaja umjetničkog djela. Fenomenološka teorija umjetnosti prostire se od teorije umjetničkog predmeta (kao objekta višeslojne pojavnosti i izgleda), preko teorije vizualne percepcije do teorija recepcije. Za fenomenološku teoriju umjetnosti je bitno razumijevanje djela kao dovršene i specifične cjeline koja od običnog predmeta postaje umjetničko djelo. Umjetničko djelo i polje opaženog u umjetnosti usmjereno je na kvalitete (svojstva) i vrijednosti (aksiološka dimenzija), koji su po svojoj prirodi bitno različiti od opažanja svijeta i prirode. Receptivnom i teorijskom koncentracijom na pojavnost i izgled djela fenomenologija potvrđuje modernističke težnje posebnosti i autonomiji umjetničkog djela (autonomija slike, skulpture, ambijenta). Razlikuju se tri perioda i vrste utjecaja fenomenologije na teoriju i praksu umjetnosti: (1) fenomenološka teorija umjetnosti u Njemačkoj do Drugog svjetskog rata; (2) utjecaj fenomenologije i egzistencijalizma na teoriju i praksu lirske apstrakcije i enformela od 40-ih do druge polovine 50-ih godina; (3) zanimanje za Husserlovu fenomenološku redukciju svijesti u konceptualnoj i postkonceptualnoj umjetnosti 70-ih godina.

Fenomenološka misao za njemačku kulturu znači bitno filozofsku teoriju, ali i širi duhovni horizont razumijevanja umjetnosti i kulture. Pod njezinim utjecajem nastaje znanost o likovnim umjetnostima koja proučava umjetničko djelo kao cjelovit i zatvoren sustav pojavnosti. Nastaju studije boje, forme i simbola. Avangardna i modernistička umjetnička praksa, od ekspresionizma do *Bauhausa*, nastaje na duhovnom horizontu fenomenologije. Teorija likovnog oblikovanja Paula Kleea, Johannesa Ittena, Vasilija Kandinskog, Oskara Schlemmera i Josefa Albersa radi s fenomenološkim pojmovima uobličivanja, pojavnosti i izgleda likovne forme, kao i sviješću o likovnoj formi.

Utjecaj fenomenologije na duhovnu klimu, kritičke i teorijske interpretacije lirske apstrakcije i enformela 40-ih i 50-ih očituje se kroz prizmu francuske

egzistencijalističke filozofije, a to znači kroz posredno razumijevanje Heideggerove filozofije, koje se odražava u nastojanju da se čistom, autonomnom i samosvojnom egzistencijalnom gestom nanošenja boje, ostavljanjem traga alata ili obradom površine dođe do izvornog iskustva (prva svijest o tome što djelo jest, što oko vidi). Tijekom 50-ih utjecaj Merleau-Pontyjeve filozofije percepcije stvara temelj za uvođenje strukturalističkog mišljenja i za epohu koja slijedi enformel. Zanimanje za fenomenologiju u kasnijoj konceptualnoj umjetnosti vraća se Husserlovoj fenomenološkoj redukciji svijesti. Pojedini konceptualni umjetnici analizom teksta i tekstualnosti žele prikazati i modelirati fenomen svijesti. Robert Barry istražuje odnose zapisa riječi i pojavnosti svijeta. Vladimir Kopicl piše tekst koji je "analogija" toka svijesti koja promatra sebe kako se uobličuje u misao i zapis misli. Ian Wilson reducira tekst na stanje ni-prikazivanja-ni-neprikazivanja same jezičke pojavnosti da bi došao do bitnog (posljednjeg traga jezika i svijesti). Nenad Petrović fenomenološkim metodama izvodio je transformaciju umjetnosti kao stvaralačke i proizvodne djelatnosti predmetnog svijeta u kontemplaciju stanja svijesti u svijetu umjetnosti (umjetnost kao transcendentalna aktivnost).

LITERATURA: Čač4, Damnja2, Damnja6, Damnja7, Derr7, Heid1, Heid2, Heid3, Heid6, Huss1, Lyo4, Merle1, Merle2, Merle3, Mić1, Petro1, Petro3, Petro4, Petro5, Petro6, Petro7, Potrč11, Uz1

Fenomenologija događaja, nova fenomenologija. Fenomenologija događaja ili nova fenomenologija je okvirni naziv za različite autokritike semiologije, lingvističkog centrizma i prevlasti interpretacije označitelja u kasnom poststrukturalizmu. Nova fenomenologija se tiče post-heideggerovskog interesa za događaj *(Ereignis)*. Guattarijevski i deleuzeovski događaj je određen permanentnim, ali diskontinuiranim trajanjem: beskrajna varijacija, kontinuirana metamorfoza, mutacija, tok *(flux)*, kretanje, pokretni strojevi, promicanje, film, trajanje, teritorijalizacija i deteritorijalizacija, suodnos, rizom. Za filozofiju Jacquesa Derridae događaj je razluka *(différAnce)*: događaj temporalnog odlaganja i premještanja prisutnog kroz pismo/pisanje *(écriture)*. Lacanovski interes za događaj je određen prijelazom s taktike tumačenja označiteljske topologije na propitivanje objekta (na primjer, "malo a") i njegovog funkcionalnog nemogućeg ili nedostajućeg mjesta, odnosno, na istraživanje suptilnih i složenih odnosa subjekta i drugog, odnosno na raspravu uloge Realnog kao onoga što izmiče simbolizaciji, ali u nju prodire kao traumatična nad-determinacija. Za Slavoja Žižeka događaj je ono što je vanjsko tekstu, ono što se kao događaj ukazuje kao intervencija materijalnog poretka (prošiveni bod, Realno, kastracija, objekt, nesvjesno) u sistemima tekstualnog, odnosno, simboličkog posredovanja. Alain Badiou se pojavljuje kao filozof koji obnavlja filozofiju kroz mišljenje o pristupanju događaju koji se začinje: "Ti događaji, u svakoj od generičkih procedura, danas uvjetuju filozofiju. Naš je zadatak proizvesti pojmovno uobličenje sposobno za njihovo prihvaćanje, koliko god ono bilo zasad slabo imenovano, ako ne i utvrđeno ... Valja, naime, proizvesti pojmove i pravila misli, možda i prije svakog eksplicitnog spominjanja tih imena i postupaka, možda sasvim blizu njih, ovisi, ali oni moraju biti takvi da se preko tih pojmova i pravila naše vrijeme može predočiti kao vrijeme u kojemu se *s mišlju dogodilo ono* što se nikad nije dogodilo i što nadalje svi mogu dijeliti čak i ako je ne poznaju, jer je jedna filozofija za sve uspostavila zajednički zaklon toga *dogodilo-se*". U kasnim Foucaultovim tekstovima događaj je biopolitička artikulacija (oblikovanje, regulacija, kontrola) tijela-uma, tj. individuuma u konkretnom društvenom, kulturalnom, povijesnom i geografskom prostoru kapitalizma. Grupe živih bića se konstituiraju kao populacija kroz artikulaciju zdravlja, higijene, stanovanja, svakodnevnice, rada, podjele društvenih uloga, odnosom prema političkoj moći. Giorgio Agamben ukazuje na složenu zamisao događaja forme-života, kao života koji nikada ne može biti odvojen od svoje forme, tj. života u kojem je nemoguće izolirati nešto poput pukog ili golog života. Filozofi biopolitike, od Foucaulta preko Agambena do Tonija Negrija i Michaela Hardta, ukazuju na kritičnu i kritičku pojavnost događaja ili nizova događaja proizvodnje života.

S novog fenomenološkog gledišta, na primjer, *pojavnost tijela* u svijetu je određena prijelazom sa semiotičkog predočavanja tijela kao označiteljskih anticipacija značenjskih figura na predočavanje efekata pojedinačnih tijela (strojeva) u procesu artikulacije pojedinca ili proizvodnje života. Odnosno, govori se o predočavanju događaja u kojem je *ne-samo-tijelo* ili događaj koji je *izvođenje ne-samog-tijela*. Sintagma *ne-samo-tijelo* znači da se tijelo ne pojavljuje kao *samo tijelo* iza naslaga pojava sjena (Platon), privida svakodnevnice (Heidegger), diskurzivnih praksi (Foucault), tragova kulture (Derrida) ili tekstova povijesti (Kristeva). *Tijelo* je nešto začinjuće, otpočinjuće, ono što čini i djeluje, proizvodeće ili ponašajuće između mnogih potencijalnosti. Potencijalnosti nisu samo značenja, niti samo složeni identiteti nego i osjetilne/tjelesne pojavnosti izvan kontrole u otvorenom i neodređenom svijetu. Tijelo nije označitelj, a to znači priprema za

jedno slovo, jedan znak, jedan kôd, jednu riječ ili jedan tekst - tijelo nije označitelj za utvrdivo značenje koje će poslužiti iščitavanju identiteta tijela. Tijelo je bihevioralni *stroj* u kojem *fluksevi sadržaja* i *izraza* pojavljivanja i posredovanja tijela tu-i-tamo-tada, ovdje-i-sada ili tu-između ne ovise o označitelju. Tijela su za nas, najčešće, *tijela-između*. Ona su uhvaćena u događanju doživljaja, komunikacija i fizičko/osjetilno/tjelesnih suočavanja *flukseva* presječenih potencijalnostima koje postoje i vode različitim neusporedivim registrima prepoznavanja i identificiranja tijela. Svako pojedinačno tijelo je u mnogostrukosti presjeka različitih *flukseva*: tijekova pojavljivanja i odvijanja. Nema tijela jednog ili baš tog centriranog identiteta. Pojedinačno tijelo je istovremeno u različitim identitetima koje izražava i koje kroz izražavanje konstruira: rasnim, etničkim, rodnim, klasnim, generacijskim, profesionalnim, itd.

LITERATURA: Ag1, Ag2, Ag3, Ag4, Grž32, Bad1, Bad2, Bad4, Bad10, Dele3, Dele4, Dele5, Dele6, Dele9, Dele11, Dele12, Dele16, Dele17, Dele18, Hallw1, Hard2, Massu1, Pron1, Žiž32

Fetiš i fetišizam. Fetiš je načinjeni, materijalni predmet za koji se vjeruje da je nastanjen duhovima, *mrtva stvar* za koju se vjeruje da posjeduje *magijsku* moć. U širem smislu fetiš je predmet kojem je čovjek *odan*, posvećen i kojeg *obožava*.

U najopćenitijem smislu fetišizam je odnos čovjeka i objekta. Fetišizam je *obožavanje* fetiša. Razlikuju se četiri koncepcije fetišizma: (1) fetišizam u religioznom, magijskom ili mističkom smislu, (2) fetišizam u seksualnom smislu, (3) fetišizam u ekonomskom smislu i (4) fetišizam u masovnoj kulturi.

Fetišizam u religioznom, magijskom ili mističkom smislu oslanja se na vjerovanje da predmet posjeduje stanovitu moć djelovanja na druge predmete, na druga bića ili na bića izvan svijeta ljudi. Mogu se razlikovati tri tipa fetišizma: (a) fetišizam prethistorije, na primjer neolitskih kultura, (b) fetišizam izvaneuropskih nehistorijskih ili suvremenih kultura i (c) fetišizam europskih ezoteričnih i magijskih tradicija (alkemija, okultizam, magija) koje su *disidentske* u odnosu na dominantnu kršćansku tradiciju. Karakteristično je da se u XX. stoljeću tradicija religioznih, magijskih i mističkih fetiša prenosi u područje estetskog i umjetničkog. Moć fetiša se doživljava kao estetski/umjetnički izraz ili efekt, odnosno funkcije fetišizma se ostvaruju kao reprezentacije (kubizam; na primjer, Picassova slika *Gospođice iz Avignona*) ili kao rekonstruirani ili simulirani efekti fetiša (nadrealizam; prije svega, Bretonovi paramagijski predmeti).

Fetišizam u seksualnom smislu označava usmjeravanje spolne želje *upotrebom predmeta*, najčešće odjeće, osobe drugog ili istog spola kao objekta želje. Upotreba predmeta se tumači kao zamjena objekta želje objektom koji ukazuje na objekt želje, gdje se razlikuju stavovi da fetiš poprima funkcije simboličkog ili imaginarnog ili samog realnog. Fetiš ukazuje na genitalno i zamjenjuje ga. Po drugim autorima, fetiš je ono od Drugog (drugi koji postaje objekt) ili onaj neobični spoj gdje se magijsko i seksualno spajaju u izražavanju želje. Ali, fetišizam je i dio *normalne seksualnosti* ili graničnih *erotičkih igara* kao trojni odnos *ja-objekt-ti*. Fetišizam postoji kao uživanje radi uživanja, jer uživanje ne služi ničemu. U modernoj i postmodernoj kulturi seksualni fetišizam biva doveden do estetskog i umjetničkog, analogno magijskom. Time se pokazuje kako u modernoj i postmodernoj kulturi umjetnost postaje *komunikacijski kanal* koji čini spoj opscenog i normalnog. Umjetničkom estetizacijom perverzno se preobražava u kulturni kod, što znači da se prevodi u simboličko područje razmjene estetske vrijednosti i potrošnje privida slobode.

Ekonomski fetišizam nastaje modernim industrijskim dobom i proizvodnjom. Roba nije posrednik u odnosu među ljudima (između proizvođača i potrošača) nego ljudi postaju sredstvo za razmjenu stvari. Više nije u pitanju odnos ljudi prema stvarima nego odnos proizvoda posredstvom ljudi. Proizvod svojim kretanjem u svijetu počinje vladati međuljudskim odnosima i stvarati situaciju za ljudsko biće. Početnu instancu uočavanja i kritike robnog fetišizma uspostavlja Karl Marx, a krajnju instancu takvog procesa opisao je Jean Baudrillard tvrdnjom da se u središtu svijeta više ne nalazi želja čovjeka nego sudbina predmeta. Svijet objekata (roba) subjekt doživljava nerazumljivim, traumatičnim i besmislenim, ali takvim da ga kao subjekt više ne može dijalektizirati.

Fetišizam u masovnoj kulturi tumači se posredstvom metaforične upotrebe magijskog, seksualnog i ekonomskog fetišizma, što znači kroz simulaciju *fetiša* kao objekta i individualne i grupne želje. Fetiš nije više objekt (roba, proizvod) nego sistem informacija ili medijskih reprezentacija informacija u polju imaginarnog. Neodređenost fetiša može biti i tijelo glumice (Marilyn Monroe u modernizmu ili Madonna u postmodernizmu) i novi dizajn automobila/motocikla ili novi proizvod sapuna, rublja, nakita, pribora za jelo ili namještaja. Svaki od ovih proizvoda (tijela žene svedenog na objekt ili objekta podignutog na stupanj *bića*) je objekt koji u sistemu zamjene subjekta objektom pokazuje moć multipliciranja, prelaženja (trans) ili zamjene. Kritiku fetišizma u modernoj kulturi postavili su pripadnici kritičke teorije frankfurtskog kruga, a na umjetnost su je primijenili Theodor W. Adorno i Walter Benjamin. Na primjer,

Adorno ukazuje na regresiju moderne glazbe na tjelesnu percepciju: kao *fetišistička*, ta glazba dovodi do regresije slušanja na tjelesno primanje.
Logiku fetišizma precizno opisuje pojam objekta u lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi, gdje je prepoznatljiva i analogija s Marxovim čitanjem robnog fetišizma: (1) jedan objekt zastupa subjekt za neki drugi objekt, (2) za jedan objekt svaki drugi objekt može zastupati subjekt (3) jedan objekt zastupa subjekt za sve druge objekte.
Ako bismo navedene sheme primijenili na tumačenje suvremenog postmodernog društva (od Adorna i Benjamina prema Baudrillardu), moglo bi se reći da je svako *uživanje* postalo fetišističko jer subjekt više ne susreće drugi subjekt nego samo objekti koriste subjekt da bi se *suočili* s drugim objektima. Nadalje, u sistemu kompjutorskih mreža objekti stupaju u odnose s objektima bez subjekta.

LITERATURA: Alex1, Ado2, Batc1, Caer1, Kraus14, Kue2, Pie1, Rub1, Vuko1, Žiž9

Figura. Figura je likovni prikaz ljudskog ili životinjskog tijela u slikarstvu i skulpturi. Pojam figure određuju četiri aspekta: (1) zamisao figure u slikarstvu i skulpturi analogna je stilskoj figuri (prijenosnom značenju) u književnoj teoriji i retorici, budući da stilizirano i posredno prikazuje ljudsko ili životinjsko tijelo, tj. figura kao prikaz uvijek je metonimijski, metaforički, alegorijski ili personificirajući prikaz ljudskog ili životinjskog tijela; (2) stilizirano i posredno prikazivanje ljudskog tijela moguće je zato što su slika ili kip ikonički, aluzivni, indeksni ili simbolički znakovi za tijelo, a ne doslovna ili zrcalna prisutnost tijela na slici ili skulpturi; (3) figura kao znak ili struktura znakova prikazuje konkretno, idealno ili neko opće ljudsko ili životinjsko tijelo na temelju vizualne sličnosti (aluzivni, ikonički znak), prepoznatljivih nagovještaja, analogija ili asocijacija (indeksni znak) ili konvencionalnih pretpostavki, dogovora i navika (simbol); (4) aluzivni, ikonički, indeksni i simbolički znakovi prikazivanja figure nisu bilo koji znakovi nego vizualni i, još uže, likovni (slikarski, kiparski) znakovi prikazivanja. Zamisao figure zasniva se na konceptima sličnosti i razlike. Figurativna slika ili skulptura u idealnom smislu teži, u skladu s mimetičkom tradicijom realizma, iluziji predmetne podudarnosti figure na slici ili figure skulpture s ljudskim ili životinjskim tijelom. Figura slikarstva je doslovni ili nedoslovni opis konkretnog ljudskog ili životinjskog tijela. Iluzija predmetne podudarnosti figure i tijela ostvaruje se njihovom vizualnom i iluzionističkom sličnošću. Predmetna podudarnost nije moguća, moguća je samo vizualna sličnost, zato što postoji samo jednosmjerni (asimetrični) odnos sličnosti: figura slike ili skulpture može biti vizualno slična tijelu, ali tijelo nikada ne može biti slično figuri na slici ili skulpturi. Stupnjevi razlika tijela i figure širokog su raspona, od primarne ontološke razlike vizualne sličnosti i tjelesno-predmetne podudarnosti u tradicionalnom europskom slikarstvu do transformacija i modifikacija figure u kubizmu, kubofuturizmu, ekspresionizmima. Umjetnost Zapada se do modernizma temeljila: (1) na konvencijama sličnosti i iluzionističke podudarnosti figure i tijela; (2) na pozadinskom podtekstu (mitski, religiozni, znanstveni tekst) koji je podržavao uvjerenja da likovna figura prikazuje konkretno ljudsko i životinjsko tijelo. Transformacije realističke iluzionističke slike prikazivanja tijela kao figure slikarstva u figuru kao slobodnu formu u ekspresionizmima transformacija je ikoničkog i aluzivnog znaka koji skriva svoju znakovnost pokazujući se kao zrcalna slika (optički odraz), u pravi modernistički znak koji pokazuje da likovna figura uvijek prikazuje sebe kao znak za neko tijelo. Figure se na slici ne čitaju same po sebi nego kroz odnos s tekstom (smisleno-značenjskim odnosima slike i kontekstom u kojem slika nastaje) i koji ih iskazuje. Figurativni kod je znakovna karakterizacija likovne forme koja se prepoznaje kao figura bez obzira na svoju iluzionističku predmetnu ili vizualnu sličnost, odnosno različitost s tijelom koje prikazuje. Takav figurativni kod je: (1) mreža privida između svijeta u kojem se nalaze tijela i predmeti, i slike na čijoj se površini figure nalaze; (2) mreža kombinacija površina i perspektivnih kompozicija kojima se prikazuje (ostvaruje) privid. Svojstvo likovne figure je dostupnost opisivanju (pripisivanju opisa), tj. figurativni poredak slike ili skulpture je po sebi otvoren opisivanju kao bilo koji događaj ili situacija. Figurativni poredak, međutim, nije po sebi zadan nego se mora misliti i doživjeti iz figuralnog, tj. intelektualnog i tekstualnog horizonta koji je pozadinska teorija ili ideologija prihvaćanja likovne forme za figuru. Svaka figura slikarstva ili skulpture je paradoks: izgleda kao svijet, a razumijeva se kao tekst. Suvremene teorije slikarstva i vizualnog prikazivanja, od Nelsona Goodmana do Jean-Louisa Schefera i Louisa Marina, pokazuju da figura na slici nije optičko-zrcalni lik nego likovni poredak koji, prije svega, prikazuje sistem jezika kojim su okruženi slikarstvo i skulptura. Gilles Deleuze je pojam figure razradio na primjeru engleskog slikara Francisa Bacona. Forma ili znak ne postaju figura slikarstva na temelju sličnosti tijelu koje prikazuju nego na temelju svojeg odnosa s drugim znacima slikarstva i jezika kulture u kojoj slikar uobličuje formu (figuru)

kao znak slikarstva. Figura slikarstva ili skulpture predstavlja granicu (graničnu površinu) između dva estetska prostora: (1) estetskog prostora teksta, koji omogućuje da se likovna forma percipira i pročita kao figura koja prikazuje tijelo; (2) estetskog prostora pojavnosti i izgleda površine slike koji sebe pokazuje kao udvostručivanje (zrcaljenje) netekstualnog svijeta. Granica tih dvaju estetskih prostora je rezultat prešutnog ili javnog semantičkog (značenjskog) kompromisa uspostavljenog u svijetu umjetnosti između umjetnika, teoretičara umjetnosti i promatrača. Uspostavljeni kompromis omogućuje značenjsko i smisleno vrednovanje figure kao prikaza tijela. Slika je označeni prostor tako da se figura u slici doseže preko opisa i imenovanja, čime se jezički (tekstualno) uobličuje zamisao, mentalna predodžba, jezička slika predmeta ili tijela koje slika prikazuje.

Prema povjesničaru umjetnosti Juri Mikužu razlikuju se: prikaz figure, metaprikaz figure, metafiguralni prikaz i figuralni prikaz. Prikaz figure ima objektivnu vrijednost i nastaje u društvima u kojima umjetnik ima zadatak prikazati i bilježiti ono što vidi oko sebe. Naslikana figura je prozirni znak koji ima svoju referencu (predmet ili biće) na koje se odnosi svojim vizualnim izgledom. Prikaz figure u slici likovnim jezikom priopćuje vizualna svojstva predmeta, ljudskog ili životinjskog bića. Metaprikaz figure realizira se zbog ideoloških ili religioznih zahtjeva. Metaprikaz figure ili prizora s figurama ne označuje konkretnu situaciju s predmetima, ljudima ili životinjama nego metaforično i alegorijski izražava vizije, religiozne dogme, političke ideale. Metafiguralnim prikazom na prikriven način, realističkim, prividno narativnim prikazom figure ili odnosa figura, umjetnik iskazuje svoju subjektivnu istinu i osobno viđenje objektivnog svijeta. Figura na slici postaje simbol umjetnikove subjektivnosti. Figurabilni prikaz je rezultat moderne umjetnosti. Slikarstvo postaje autorefleksivno i time svjesno svojeg medija, prirode prikazivanja i umjetničkog jezika. Figura modernističkog figurabilnog prikaza slobodno raspolaže najrazličitijim mogućim likovnim oblicima, od mimetičkih do apstraktnih, pri čemu je ne ograničava obveza "prikazivanja", tj. uspostavljanja referentnog odnosa između figure na slici i tijela ili predmeta u svijetu.

Potrebno je razlikovati pojam i status figure u predmodernizmu, modernizmu i postmodernizmu: (1) predmodernistička figura je likovna forma koja je zrcalni, deskriptivni i analoški poredak površine slike uspostavljen na temelju vizualne sličnosti s tijelom čovjeka i životinje; (2) modernistička figura je likovna forma koja pokazuje da je forma i znak; narušavanjem korespondencija utemeljenih na vizualnoj sličnosti, ona iskazuje i naglašava znakovnu (aluzivnu, ikoničku, indeksnu i simboličku) prirodu artefakta; (3) postmodernistička figura je likovna znakovna forma koja pokazuje da je odraz, izraz ili označeni poredak prikazivanja ljudskog ili životinjskog tijela u slikarstvu, skulpturi, književnosti, mitologiji, religiji, filozofiji i masovnim medijima. Postmodernističke teorije figure pokazuju da ni jedna figura u slikarstvu ili skulpturi nije odraz konkretnog ljudskog ili životinjskog tijela nego izraz i prikaz oblika prikazivanja u slikarstvu i skulpturi, književnosti i znanstvenim modelima viđenja ljudskog i životinjskog tijela. Za postmoderne umjetnike figura u slikarstvu ne prikazuje kako stvari u svijetu izgledaju nego kako slikari vide svijet i kako jezik, vizualni i likovni prikazi povijesti umjetnosti, kulture, masovnih medija i znanosti stvaraju način gledanja slikara i promatrača.

LITERATURA: Alp1, Alp2, Arc1, Bac1, Buc1, Cher1, Cla5, Den5, Dev4, Didi1, Gar1, Gassi1, Gene1, Gene4, Harr28, Luc16, Lyo1, Marin1, Marin7, Medv13, Mik4, Novipr1, Oliv12, Ort2, Rest3, Rot10, Rot11, Schef2, Subo1, Šuv72, Šuv78, Šuv109, Šuv111, Vrd1

Figurabilno. Figurabilnim se naziva zamisao moći i sama moć konceptualiziranja izražavanja i prikazivanja na osnovi: (a) likovne figure (prikazano stvarno ili fikcionalno tijelo na plohi slike), (b) retoričke figure (figure kao oblika proizvodnje posredujućeg verbalnog značenja o tijelu, objektu, svijetu), i (c) retoričke likovne figure (proizvodnje posrednih (metaforičnih i alegorijskih) značenja pikturalnim ili skulpturalnim formama koje su nastale kao prikazi stvarnog ili fikcionalnog tijela ili transformacijom formi koje reprezentiraju ljudsko, životinjsko ili fikcionalno tijelo). Stoga se figurabilnim označava mišljenje (predočavanje, prosuđivanje, razumijevanje i fikcionaliziranje) o figuri i figurativnom prikazivanju, izražavanju i posredovanju u umjetnosti i kulturi.

LITERATURA: Cla5, Dev4, Gar1, Gene1, Gene4, Lyo1, Marin1, Mik4, Oliv12, Rot10, Rot11, Schef1, Šuv111

Figuralno. Figuralno je kompozicija slike ili skulpture koja se zasniva: (1) na načelima stvaranja figurativnih mimetičkih slika ili skulptura u tradiciji zapadne figurativne umjetnosti s figurama koje predstavljaju ljudska i životinjska tijela; (2) na načelima stvaranja figurativnih mimetičkih slika ili skulptura, ali se na slici ne pojavljuju figure koje predstavljaju ljudska ili životinjska tijela nego izmišljena fantastična bića ili slobodne ekspresivne ili geometrijske forme.

Za modernu i postmodernu umjetnost figuralno je metaforični koncept komponiranja slike ili skulpture po uzoru na figurativno slikarstvo ili skulpturu, a ne koncept figurativne umjetnosti. Granice između

figurativne i apstraktne umjetnosti u kasnom modernizmu i postmodernoj umjetnosti narušavaju se ukazivanjem na to da je kompozicija uvijek kliše prikazivanja i izražavanja, bez obzira na to ukazuje li se kao prikaz (mimezis), izraz (ekspresija) ili konstrukcija (apstraktno ili konkretističko djelo). Figuralne modernističke kompozicije kao nefigurativne slike temeljene na figurativnom kompozicijskom klišeju u kasnom nadrealizmu anticipiraju: (1) fantastički pejzaži Yvesa Tanguyja *Sunce na jastuku* (1937.); (2) fantastički ni-apstraktni-ni-figurativni interijeri i prostori Joana Miróa. U umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata figuralno načelo komponiranja zastupljeno je u enformel slikama Wolsa, djelima apstraktnog ekspresionizma Willema de Kooninga i kasnog Jacksona Pollocka, odnosno međunarodne grupe *COBRA*. Figuralni princip komponiranja bitan je za apstraktnu figuraciju i figurativni geometrizam, gdje se slobodno ekspresivne forme (Pollock, Wols, Asger Jorn) ili geometrijske kompozicije apstraktnih plošnih ili perspektivno iluzionističkih slikovnih prostora (Stojan Čelić) stvaraju po principima mimetičkog (prikazivačkog) figurativnog načela komponiranja plohe. U skulpturi je figuralnost naznačena u: (1) Brancusijevim idealizacijama figurativnog oblika, a razvijena do plastičkog načela oblikovanja u *Beskrajnom stupu* (1930.), gdje je vertikalni modus ljudske figure transformiran u apstraktnu formu stupa; (2) organskim oblicima Jeana Arpa i Henryja Moorea koji su apstraktne forme, ali uspostavljaju asocijativnu i deskriptivnu vezu s organskim životinjskim i ljudskim formama; (3) vertikalnim totemskim strukturama američkog modernista Davida Smitha iz 50-ih godina, koje su nastale kao geometrijske apstraktne forme, ali ih vertikalna kompozicija, na primjer paralelopipeda, semantički i kompozicijski povezuje s modusom figure i integrira u zapadnu kiparsku tradiciju. Hiperrealističko slikarstvo i veristička skulptura pokazuju relativnost figuralnog kompozicijskog klišeja: (1) hiperralističke slike i verističke skulpture su figurativna djela utemeljena prije svega na doslovnom prikazivanju ljudske figure, ali (2) nisu figuralna, budući da njihov kompozicijski kliše najčešće proizlazi iz kompozicijsko-tehničkog klišeja fotografije, filmske i televizijske slike, a ne figurativnog slikarstva. U postmodernoj umjetnosti (new image, transavangarda, neoekspresionizam) pojam figuralnog je određen: (1) terminima slikarske i kiparske metafore i alegorije, gdje je figuralni kompozicijski poredak naznaka da je slika mimezis mimezisa slikarstva, odnosno da se slobodna forma u slici i skulpturi može metaforično i alegorijski povezati s bilo kojim prikazom iz povijesti slikarstva i skulpture (Francesco Clemente, Georg Baselitz); (2) terminima simulacije, tj. slika je ekran na kojem se nedosljedno (u metaforičnom smislu shizofreno) projiciraju fragmenti slika, prikaza i jezičkih izraza koji okružuju postmodernog čovjeka (kasni Jasper Johns, David Salle, Julian Schnabel).

LITERATURA: Alp1, Alp2, Arc1, Bac1, Buc1, Cher1, Cla5, Den5, Dev4, Didi1, Garl, Gassi1, Gene1, Gene4, Harr28, Luc16, Lyo1, Marin1, Marin7, Medv13, Mik4, Novipr1, Oliv12, Ort2, Rest3, Rot10, Rot11, Schef2, Subo1, Šuv72, Šuv78, Šuv109, Šuv111, Vrd1

Figurativna umjetnost. Figurativna umjetnost, slikarstvo i skulptura utemeljeni su na likovnim kompozicijama čiji je osnovni element figura kao prikaz ili znak predmeta, ljudskog ili životinjskog tijela. Kao varijanta termina figurativna umjetnost koristi se termin predmetna umjetnost. U tipološkom smislu figurativna umjetnost je: (1) doslovno-prikazivačka umjetnost ako je njezin cilj ostvariti likovnim sredstvima što veću vizualnu sličnost prikazivanog predmeta ili tijela s figurom na slici; (2) narativno-figuralna umjetnost ako je njezin cilj da doslovnim ili nedoslovnim prikazivanjem prikaže konkretne ili izmišljene situacije i događaje; (3) simboličko-alegorijska umjetnost ako je njezin cilj da doslovnim ili nedoslovnim prikazivanjem konkretnih ili izmišljenih situacija i događaja ispriča, prikaže i nagovijesti velike mitološke, religiozne, etičke, ideološke ili privatne teme; (4) figuralno-ekspresivna ili izražajna umjetnost, ako je njezin cilj da prikazivanjem konkretnih ili izmišljenih situacija i događaja, odnosno konkretnih ili izmišljenih predmeta ili tijela, izrazi unutrašnja psihološka i duhovna stanja umjetnika.

Figurativnu umjetnost obilježavaju četiri modela organizacije likovne kompozicije: prikazivanje, tematizacija, sadržaj i značenje. Za figurativnu umjetnost prikazivanje je postupak uspostavljanja značenjskog i vizualnog odnosa između kompozicije slike ili skulpture i realne ili izmišljene situacije i događaja, koje se ostvaruje vizualnom sličnošću umjetničkog djela i prikazivane situacije, odnosno uspostavljanjem pravila prikazivanja (pravilo odnosa umjetničkog djela i svijeta ili djela i drugog umjetničkog djela, iskaza, teksta, znanstvenog modela). Figurativna slika je: (1) realistička ako se doslovno i direktno podudara s predmetima i tijelima u svijetu; (2) interslikovna ako se podudara s figurama i prikazima predmeta drugih slika; (3) intertekstualna ako korespondira s opisima predmeta, tijela i figura u tekstovima književnosti, mitologije, religije, znanosti, teorije slikarstva. Tematizacija je postupak konceptu-

alnog jezičkog formuliranja (zamišljanje, uobličivanje, označivanje) scene i događaja koji se prikazuju kao teme slike ili skulpture. Tematizacija započinje kao opis stvarnog ili izmišljenog događaja ili situacije, a ostvaruje se kao likovna kompozicija odnosa figura ili odnosa figura i prikazanih prostora (perspektive, planova, podloge). Sadržaj (siže) figurativne slike je: (1) zbroj figura koje prikazuju predmete i tijela na slici; (2) jezički opis koji se može pripisati slici ili izvesti iz odnosa figura i kompozicije slike, a govori o situacijama i događajima koji se prikazuju. Svaka figurativna slika ima tri značenjske razine: (1) značenja slike kao slike slikarstva, tj. slika pokazuje i "govori" da je umjetničko djelo (površina na kojoj je intervenirano slikarskim sredstvima); (2) doslovna značenja ako se može uspostaviti direktno korespondiranje slike i predmeta i tijela koji se prikazuju; (3) nedoslovna značenja (metaforična, alegorijska, simbolička) ako značenje slike nije doslovno nego je upotrijebljeno da bi se izrazilo nešto drugo; na primjer, slika djeteta i starca ne mora biti samo doslovni prikaz konkretnih osoba nego i alegorija života, rasta, umiranja, odnosno kozmičkog ciklusa nastajanja i nestajanja.

Za modernu umjetnost nakon 50-ih godina karakteristični su figuralni pristupi prikazivanju predmeta i tijela. Njih obilježava stav da slika ne korespondira s objektom prikazivanja nego ga označuje, izražava odnos umjetnika prema objektu prikazivanja i pokazuje da je prikazivanje praksa stvaranja specifičnih znakova kojima se razotkriva priroda i težnja umjetnosti prikazivanju svijeta ili fantazije. Za umjetnost toga doba karakteristični su sljedeći figurativni slikarski trendovi i pokreti: (1) socijalistički realizam u Istočnoj i Srednjoj Europi, uspostavljen na modelima sovjetskog socrealističkog slikarstva 30-ih i 40-ih godina, a formuliran na pseudoklasičnim i pseudoromantičarskim shemama prikazivanja i tematizacijama optimalne projekcije socijalističke izgradnje, kolektivnog života, novog komunističkog čovjeka (Vera Muhina, Aleksandar Gerasimov); (2) socijalistički realizam francuskih slikara 40-ih i 50-ih godina, dominantno kritičkog karaktera, nastao iz suočavanja kritike modernističke autonomije umjetnosti, ideologije francuske Komunističke partije i egzistencijalističkog doživljaja modernističke izolirane subjektivnosti (Fernand Léger, Pablo Picasso, André Fougeron, Boris Taslitzky, Gerard Singer); (3) apstraktna figuracija kasnih 40-ih i 50-ih godina (apstraktni ekspresionizam, lirska apstrakcija), utemeljena na ekspresionističkoj gestualnoj deformaciji i modifikaciji doslovnih mimetičkih prikaza figure i predmeta (Willem de Kooning, grupa *COBRA*, kasni Pollock); (4) egzistencijalistička figuracija 40-ih i 50-ih godina, temeljena na dramatičnom, ekspresivnom i arhetipskom figuralnom izrazu (Francis Bacon i Gabrijel Stupica u slikarstvu, Alberto Giacometti u skulpturi); (5) fantastički realizam 40-ih i 50-ih godina, definiran kao fantastička postnadrealistička umjetnost i razvijan kao slikarstvo fantastičkih figuralnih prikaza nasilja, strave, traumatičnih scena, pseudoklasicističke kompozicije (bečki fantastički realisti i Ernst Fuchs, beogradska *Mediala*, Dado Đurić, Ljuba Popović, meksičko fantastičko i angažirano slikarstvo Fride Kahlo i Diega Rivere); (6) nova figuracija 60-ih i 70-ih godina (narativna figuracija, pop art, kapitalistički realizam), nastala kao splet različitih tendencija koje se vraćaju figuraciji provodeći kritiku apstraktne umjetnosti i prikazujući novu medijsku realnost i subjektivnost potrošačkog društva; (7) psihodelična umjetnost zapadne obale Sjedinjenih Američkih Država, utemeljena u povezivanju apstraktne i figurativne umjetnosti oslanjanjem na tematizacije i kompozicijsko-ikonografska rješenja stripa, grafičkog dizajna u pop kulturi i crtanog filma; (8) hiperrealizam (fotorealizam, veristička skulptura) kasnih 60-ih i 70-ih godina, temeljen na doslovnom i slikarski preciznom prikazivanju realnosti, odnosno na slikarskoj simulaciji prikazivanja na fotografiji i filmu; (9) feministička i homoerotična figuracija kasnih 60-ih i 70-ih godina, razvijana kao marginalna praksa prikazivanja erotskih, psiholoških i socijalnih sadržaja vezanih za tematizaciju ženske borbe za građanska prava, ženske i homoerotične seksualnosti (Lynda Benglis, Nancy Spero, Alice Neel, David Hockney, Barryl Cook); (10) marginalni i regionalni neointimizam i neoromantizam, specifičan za periferne sredine u kojima umjetnik prikazuje svoj mali, beznačajni, udobni i intimni svijet zadovoljstva, osamljenosti i neshvaćene modernosti (Ree Morton, Joseph Raffael, Stephen Posen, kao i Slobodanka Matić, Boris Jesih); (11) postkonceptualistička figuracija (crna propaganda) kasnih 70-ih, zasnovana na rekonstrukciji socrealističkog, fašističkog i nacističkog slikarstva kao politički eksces u modernističkom svijetu zapadnoeuropske i američke umjetnosti (*Art&Language*, Carole Conde i Karl Beveridge, kao i Zoran Popović); (12) nova slika postmodernizma kasnih 70-ih i ranih 80-ih godina. Nova slika započinje kao povratak figuraciji i kritika modernističke apstraktne autonomije umjetnosti, konceptualističkog angažiranog, intelektualnog i teorijskog pristupa koji dovršava povijest umjetnosti. Termin nova slika označava više različitih figurativnih tendencija, kojima je zajednički postpovijesni interes za prikazivanje prikazanog. Figuracija postmoderniz-

ma je figuralna strategija citata, kolaža, montaže i simulacije oblika prikazivanja u povijesti umjetnosti, avangardama i masovnoj kulturi. Kompleks nove slike obuhvaća figuraciju lošeg slikarstva, new imagea, transavangarde, neoekspresionizma, anakronizma, umjetnosti grafita, retroavangarde.

LITERATURA: Alp1, Alp2, Arc1, Bac1, Buc1, Cher1, Cla5, Den5, Dev4, Didi1, Gar1, Gassi1, Gene1, Gene4, Harr28, Luc16, Lyo1, Marin1, Marin7, Medv13, Mik4, Novipr1, Oliv12, Ort2, Rest3, Rot10, Rot11, Schef2, Subo1, Šuv72, Šuv78, Šuv109, Šuv111, Vrd1

Figurativni geometrizam. Vidi: Apstraktni figuralizam, Geometrijska apstrakcija

Fikcija. Fikcija je svojstvo umjetničkog djela koje prikazuje i izražava zamišljene i izmišljene objekte, bića, situacije, događaje, odnosno misaone konstrukcije koje nemaju referencijalni odnos s realnim svijetom. U likovnim umjetnostima razlikuje se pet karakterističnih pristupa fikcionalnom: (1) fikcionalnim se nazivaju tradicionalna umjetnička djela koja su izvedena po uzoru na mimetička umjetnička djela, ali ne prikazuju stvarne objekte, bića i događaje, drugim riječima, djela koja prikazuju mitološke, religiozne i alegorijske teme, (2) fikcionalnim se nazivaju umjetnička djela ekspresionizma i nadrealizma koja izražavaju i prikazuju unutrašnja stanja umjetnika (vizije, fantazije, snove, trans, maštanja), (3) razvojna linija apstraktne umjetnosti od pionirskih djela nastalih početkom XX. stoljeća do minimalne umjetnosti smatra se antifikcionalnom, budući da se iz umjetničkog djela izbacuju prikazivački (mimetički), izražajni i iluzionistički elementi i aspekti, a ističu konkretni i doslovni elementi izgleda i prisutnosti djela u prostoru i vremenu, (4) postmoderna kasnih 70-ih i 80-ih zasniva se na obnovi fikcionalnosti u slikarstvu i skulpturi (neo neo, loše slikarstvo, new image, transavangarda, neoekspresionizam, novi divlji, anakronizam, retroavangarda), pri čemu se fikcionalnost vidi kao mimezis mimezisa, odnosno citatno, kolažno, montažno i simulacijsko prikazivanje modela fikcionalizacija iz povijesti umjetnosti, (5) postmodernističke geometrijske ili progeometrijske tendencije ili pojave (pattern slikarstvo, neo geo, nova britanska skulptura, modernizam poslije postmodernizma) označuju se kao fikcionalizacije geometrije i apstraktnog slikarstva, što znači da geometrijski motivi, fragmenti, kompozicijska ili strukturalna rješenja nisu likovne činjenice (konkretni izrazi, konstrukcije, tragovi) nego prikazi zamišljanja i medijskog simuliranja geometrije (geometrija kao jezik, geometrija kao geometrijski prikaz).

LITERATURA: Bord1, Frie2, Fed1, Geyh1, Grž21, Klo2, Lan1, Mch1, Sm1, Šumi2, Wau1, Žiž3

Film, institucionalno prikazivanje. Film institucionalno prikazuje tako što ugrađuje i utvrđuje fenomenološki (mentalni i tjelesni) odnos ekrana i gledaoca premještajući funkcije fantazma iz individualnog unutrašnjeg događaja (doživljaja) u vanjski poredak kolektivnog odnosa filmske industrije (od proizvođača filma do distributera i pojedinačne projekcijske dvorane i svake pojedinačne pozicije kinematografskog stolca i ekrana) i svakog pojedinog gledaoca. Film se stoga može definirati kao umjetničko djelo koje se institucionalno (na primjer, institucija holivudskog filma, institucija francuskog novog vala, institucija feminističkog filma ili pojedini režiseri kao institucije filmskog autorskog subjekta od D. W. Griffitha, Sergeja Ejzenštejna, F. W. Murnaua, Fritza Langa, Renéa Claira, Luisa Buñuela, preko Johna Forda, Alfreda Hitchcocka, Ingmara Bergmana, Jean-Luca Godarda, Dušana Makavejeva, Andreja Tarkovskog do Davida Lyncha, Yvonne Rainer, Dereka Jarmana, Petera Greenawayja, Krzystofa Kieslowskog, ili Quentina Tarantina, Jima Jarmuscha, Terryja Gilliama, Davida Finchera, Larsa von Triera, Toma Tykwera) upisuje na mjesto potencijalnog, očekivanog ili slučajnog individualnog fantazma gledaoca. Time film gradi paradoksalni upis prikaza ili simulacije fantazma za veliki broj međusobno nepovezanih pojedinaca (gledaoci filma u velikim gradovima, gledaoci holivudskog filma mogu biti i kineski radnici i srednjoeuropski građani i američki farmeri s dalekog/divljeg Zapada). Svi oni znaju da film nije fantazam, ali ga upisuju na mjesto očekivanja fantazma i na ekranu ga očekuju kao efekt fantazma. Na primjer, kada Alfred Hitchcock u filmu *Psiho* (1960.) upotrebljava montažne prijelaze (pretapanja), on producira semantički kontinuum između prizora realnog svijeta, očekivanog fantazma i psihološki tempirane anticipacije buduće drame (zločin, perverzija, strah). Formalna sredstva u vizualnom prikazivanju dobivaju semantičke funkcije i, zatim, funkcije retoričkog i sugestivnog pojačanja kadra, niza sekvenci ili postavljenog narativnog toka događanja u koji se superponira kadar ili niz kadrova – sekvenci - priče.

LITERATURA: Avt1, Brun3, Hayw1, Kod1, Müller1, Mulv1, Murr1, Parki1, Sint1, Žiž10, Žiž14, Žiž15, Žiž18

Film, prikazivanje. Filmsko djelo prikazuje nešto, ako je to nešto njegov referent (ono vanjsko djelu na što djelo referira svojim izgledom, strukturalnim odnosima elemenata i potencijalnim značenjima). Referent može biti *realni referent* (stvar, biće, situacija ili događaj realnog svijeta) ili *fikcionalni referent* (fikcionalni objekt fantazije, teksta, slikarstva, teatra,

teorije, ideologije znanosti, religije, mitologije). Fenomenološka (perceptivna) relativnost realnog i fikcionalnog referenta može se pokazati usporedbom geometrijske strukture koncentričnih i ekscentričnih krugova u optičkom filmu *Anemic cinema* (1926.) Marcela Duchampa i više puta eksponirane sekvence koja prikazuje umnoženi detalj oka u filmu Hansa Richtera *Filmska studija* (1926). Filmsko djelo prikazuje realni ili fikcionalni objekt, situaciju ili događaj tako što ga pokazuje, opisuje ili označava. Realni ili fikcionalni referent ima svoj kontekst koji determinira orijentacije prikazivanja, tako da filmsko prikazivanje može biti:

(1) prikazivanje realnih događaja (dokumentarni film) - fikcionalna sredstva filma su u funkciji idealnog doslovnog prikazivanja (pokazivanja),

(2) prikazivanje događaja realiziranog za snimanje (analogije scenskom događaju, interslikovni i intertekstualni odnos scenske i filmske fikcionalnosti),

(3) prikazivanje tematizacija, sadržaja i efekata drugog umjetničkog djela, u slučaju igranog filma suštinska je os književno prikazivanje-filmsko prikazivanje, drugim riječima, svako prikazivanje u igranom filmu može se opisati intertekstualnim odnosom filma kao diskursa i književnog djela koje je lingvistički diskurs, pa i odnosima filma-nesvjesnog, filma-fantazma, filma-sna, filma-vizije, filma-sjećanja,

(4) prikazivanje drugog filmskog djela u rasponu od doslovnog prikazivanja filmske projekcije u filmu preko remakea (reinterpretacije) do filmske tematizacije jednog žanra drugim žanrom,

(5) prikazivanje postupka filmskog prikazivanja u rasponu od postupaka snimanja preko tematizacija (dramske obrade) do postupaka montaže, i

(6) uspostavljanje interfilmskih (analogno pojmu intertekstualno i interslikovno) odnosa između različitih oblika (i iz njih izvedenih modela) prikazivanja.

Ako je interfilmsko prikazivanje uspostavljeno (prenošenje jednog filmskog oblika prikazivanja u drugo filmsko prikazivanje i prenošenje jednog filma ili filmskog fragmenta u drugi film, filmski fragment ili odnos fragmenata), tada film može postati neka vrsta hermeneutičkog kruženja između različitih filmskih produkata (i njihovih konceptualizacija). Takva djela su, na primjer, film *Twin Peaks Fire Walk with Me* (1992.) Lyncha ili film *Wittgenstein* (1993.) Dereka Jarmana. Djelo je *klizeći označitelj* koji kao *prošiveni bod* (*point de capiton* u lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi) aktivira kôdove ili kodirane prikaze drugih djela filozofskog-slikarskog-filmskog (*Wittgenstein*) ili fantastičkog-detektivskog-popularnog-autorskog filma (*Twin Peaks Fire Walk with Me*). Interpretativno kruženje se uvodi u film i pokazuje se hermeneutička *moć* filma. Filmsko djelo ima potencijalnu interpretativnu moć kao i bilo koje drugo umjetničko djelo ili, još dalje, diskurs eseja, filozofije, teorije ... jer umjetničko filmsko djelo nije *stvar zatečena Tu* nego društveni proizvod koji pokazuje spojeve i odnose *jezičkih igara* i predložaka da TO i TO bude viđeno na TAJ i TAJ način.

LITERATURA: Bart19, Božič7, Brun3, Burgin4, Burgin6, Gid2, Kap1, Kod1, Kuhn1, Lan1, Link1, Link2, Lot4, Metz1, Metz2, Metz3, Metz4, Mulv1, Murr1, Schi1, Sm1, Stojan1, Šuv109, Šuv128, Turko1, Turko3, Vrd1, Žiž10, Žiž14, Žiž15, Žiž18

Film, prikazivanje manjka. Film prikazuje, odnosno, zastupa manjak, zato što u svakom filmu od nijemog filma (Lang, Vertov, Ejzenštejn, Clair) preko *kung-fu* filma (Bruce Lee) do europskog autorskog filma (Bergman, Wajda, Godard, Truffaut, Makavejev, Wenders, Almodóvar) postoji odnos razlikovanja i izmicanja između filmske hipoteze (interpretacije uspostavljene gledanjem ili slušanjem ili lingvističkim dešifriranjem) i onoga što film bezuvjetno ispušta, skriva-ili-potiskuje, ne može dovesti do vidljivog, čujnog ili izrečenog. Suštinski ritam filmske glazbe koja je pratila nijemi film je odnos manjka i skrivanja traga zvuka u samom mediju, ali i sredstvo podrške narativnom (naslućivanju diskurzivnog). Dinamičkoj ontologiji filma (ontologiji zasnovanoj na prikazivanju i realizaciji ili proizvodnji vizualnog događaja) suprotstavlja se dinamička (najčešće ritmička, u intermedijskom smislu montažna) ontologija arbitrarno dodijeljene vanjske glazbe. Za nijemi film zvuk je bio nemogući uvijek vanjski i asimetrični poredak. To je tek jedan nivo Ne Cijelog. Igrani film rijetko radi s cijelim vremenom prikazanog događaja. Češće uspostavlja fikcionalno filmsko vrijeme sažimanja ili protezanja fikcionalnog događaja u filmskom događaju. U filmu postoji vrijeme koje nije prikazano i koje ne može biti prikazano, a koje se interpretira filmom. Zato je Warhol s filmovima o spavaču (*Sleep*, 1963.) ili o građevini (*Empire State Building*, 1964.) koristio dugo nefilmsko vrijeme realnog kao statičnog pogleda (ne samo da gledam nego i zurim). Zatim, granice kadra su granice svijeta i time film uvijek reducira optički i vizualni totalitet na odabrani i izdvojeni okvir za gledanje i postizanje smisla. Uvođenjem montaže u organizaciju filmske vizualnosti kontinuum prirodne naracije ili iskustva percepcije vizualnog događaja razbija se na arbitrarne, motivirane ili uzročne (ali fragmentirane) sekvence povezivanja koje ispuštaju iskustveni predočeni svijet i uvode formalni poredak povezivanja, ne više perceptivnih događaja ili elemenata perceptivnih događaja nego strukturalnih elemenata filma kao

umjetnosti i društvenog ugovora koji prati tu umjetnost. Ako se obratimo lacanovskoj psihoanalizi tada sve što film prikazuje razumijevamo u funkciji onoga što ne prikazuje (manjka, odloženog smisla, potrošenog smisla, potisnutog, obrisanog traga, zapravo, fragmentiranog ne cijelog: *Pas Tout).* Film ne pokazuje Realno (sam označitelj nego simboličko koje se uređuje (strukturira) oko Realnog (oko označitelja) tvoreći prikazivanje. Uvijek je riječ o Drugom, a ne o onome što se vidi. Zato je filmsko prikazivanje ugradnja interpretativne točke gledišta (prosudbe, opredjeljenja, stava, izbora, zavođenja, ugovaranja) koja ništa ne interpretira nego blokira pravu i prvu interpretaciju. Blokira se simboličko djelovanje, premda se ne poništava, simbol pokazuje svoje simboličke utjecaje, drame i poraze. Lynchov *Plavi baršun (Blue Velvet)* upotrebom žanra (to je njegova drugostupanjska ili, čak, ready-made pozicija u odnosu na povijest filma i prisutnosti filmskih žanrova) kao da izvana asimetrično interpretira žanr kriminalnog filma, a, zapravo, blokira svaku interpretaciju seksualnosti koja izbija iz onog Realnog od filma. Odnos žanra (kao tekstualnog okvira) i seksualnosti (efekta želje) je dekonstruktivan: ukazuje se kao slojevita filmska interpretacija žanra seksualnošću i seksualnosti žanrom u prikrivanju seksualnosti kao suštinske ontološke osnove (izvora umjetničkog i filmskog djela). Uživanje seksualnosti se pokazuje kao uživanje izmicanja konačnog smisla. Bezrazložna i neinterpretirana seksualnost Lynchovog *Plavog baršuna* ostaje ono što se ponavlja (beskrajno ponavlja), ali ne kazuje i ne iskazuje ništa, gotovo na identičan način kao što se pojavljujući ne iskazuje u Freudovom primjeru *Fort da!* Slično, majka je u Hitchcockovom filmu *Psiho* onaj manjak koji pokreće i opravdava narativni tok filma, premda ništa ne može opravdati, objasniti i pokazati. Slično u *Pticama* bezrazložnost nasilja same prirode pticu (ili jato ptica) smješta u domenu označiteljskog, a ne simboličkog poretka. Nasilje u filmovima Fassbindera ili Makavejeva je uvijek motivirano, a to znači podređeno poretku simboličkog ideološkog registra i aparata, ono je izraz i prikaz društvenih političkih konstelacija. Ako se usporedi nasilje u Fordovim vesternima, ono je nemotivirano (nevino bezrazložno, arbitrarno ili po sebi bezrazložno razumljivo i pravedno), drugim riječima, idealizirano do prirodnosti (kao što je sama priroda normalna u svojoj prisutnosti ili odsutnosti, u svojem graditeljstvu/rađanju ili rušilaštvu/katastrofičnosti, tako je i nasilje vesterna jednostavno tu, bez potrebe da se govori o odsutnom smislu). Hitchcockove *Ptice* odsutnost smisla holivudskog filma ogoljuju do očigledne odsutnosti. Zato je njegov film simptom filmske industrije prikazivanja: on postavljanje označitelja dovodi do klišeja. Očigledna odsutnost, odsutnost smisla, pokazuje se kao eksplikacija svake odsutnosti (svakog manjka, skrivenosti, cenzure, zaborava, potiskivanja, precrtavanja ili brisanja).

LITERATURA: Avt1, Bart19, Burgin4, Burgin6, Chion1, Chion2, Dolar3, Lau1, Mulv1, Murr1, Kap1,Lau1, Mast1, Sint1, Sm1, Vrd1, Žiž10, Žiž14, Žiž15, Žiž18

Film, semantika prikazivanja. Moguće je izvesti i jednu općenitiju semantičku teoretizaciju: film je prikazivanje prikazivanja (mimezis mimezisa) zato što ne prikazuje samo ono što oko vidi (prizor, tijelo, odnos tijela u prizoru, događaj, prikazivanje događaja i pripovijedanje o događaju, kronologiju smjenjivanja prizora) nego i ono što se vizualno ne može prikazati i doživjeti (bol, strast, smrt, zadovoljstvo, orgazam, misli, božansko, općeljudsko, ideologiju, etiku, nesvjesno, fantaziju, ono što oko želi vidjeti ali nikad u životu ne vidi, itd.). Na primjer, Hitchcock je u filmu *Sjever-sjeverozapad* (1959.) radio s vizualnom nepredvidivošću, Lynch u filmu *Plavi baršun (Blue Velvet,* 1986.) prikazuje ženu kao simptom muškog identiteta i potencijalizira posrednu i skrivenu *logiku* ženskog uživanja. Semantička vrijednost filma može se pokazati trostruko (1) kao vizualno posredovanje ne-vizualnog ili ukazivanje na ono što je vizualnoj percepciji nedostupno, (2) kao zvučno (zvukovi, glazba, buka, šumovi) pojačavanje ne-vizualnog ili posredovanje ni-vizualnog-ni-lingvističkog, i (3) kao lingvistička semantička vrijednost u rasponu od doslovnog govora s referentom preko doslovnog ili nedoslovnog verbalnog i vizualnog pripovijedanja (od pripovjednog diskursa ili dijaloga do metaforičnih ili alegorijskih efekata vizualne naracije) do različitih strategija uspostavljanja interpretativne točke gledišta (od fikcionalizacije teme do simulacije smisla i značenja). Postojanje različitih nivoa semantizacije (različitog ontološkog ustrojstva događaja ili prizora ili, čak, samog tijela) ukazuje na film kao na sistem razlika (razlikovanja). Kod Hitchcocka ili Lyncha ne gleda se samo dano stanje pripovijesti ili filmskog događaja nego uspostavljanje nestabilnih, promjenjivih, interpolacijama otvorenih mogućnosti razlikovanja vizualnog, zvučnog i verbalno-lingvističkog s pojedinačnim grananjima, varijacijama, nedosljednostima i slučajnostima efekata prikazivanja. Hitchcock direktno pokazuje kako se trivijalna i gruba priča razlikuju (odvijanje radnje, anegdotske situacije) i sofisticirani (do detalja razrađeni) vizualni događaj, a zatim se pokazuje kako vizualni događaj prodire kao označitelj u trivijalnu priču, mijenjajući njezin metaforični i alegorijski opseg semantičkog djelo-

vanja. Raymond Bellour o filmu *Sjever-sjeverozapad* zapisuje: "*North by Northwest* točno objašnjava hitchcockovsku dijalektiku iskušenja koja junaka - junake - vodi od enigme njenom razrješenju (raspletu), od pogreške njenom priznanju. To što se ta dijalektika, polazeći od početne zablude, koja i uvjetuje realnost iskušenja, koristi zajedničkom sudbinom muškarca i žene, samo upućuje na to da je to centralni motiv djela, ishodište i izmicanje. U tome što Hitchcock ovdje priznaje nadmoćnost zavođenja, ironične prevlasti nevjerojatnog da bi se jednim okretajem zavrtnja bolje približio logici svakodnevnog, uočavam samo pojačavanje apstrakcije u kojoj se, polazeći od zadovoljstva primjerenog bljeskanju smisla, odlučnije otkriva zakon hitchcockovske fabule, spajanje moralnosti i perverzije" i: "Stoga je priča, ono što obično zovemo filmskom pričom, uvijek razdijeljena između čisto narativne površine i dubine sistema cjeline. Između ova dva postoje mnogobrojni sistemi, segmentalni, inter i intra-segmentalni, koji beskrajno obnavljaju fragmentarnu sliku te dubine." i, zatim; "Hitchcock se ponovo pojavljuje u taksiju: iskazujući da ako žena nije dostupna autoru, iskazivaču (koji ne može ući u autobus na početku) ona je dostupna junaku (elipsa u finalnom vlaku) samo kroz sublimirani fantazam koji je kao imaginarni objekt filma ulog i za režisera koji ga radi i za gledaoca koji ga gleda. On tako nudi jednu sliku želji analize: sliku same analize." Zato se film može gledati kao proizvodnja razlika. Često se gleda pogled koji gleda pogled (holivudski filmovi pedesetih: gledamo kako žena gleda muževljev pogled, pogled djeteta koji gleda pogled odraslih, gledamo pogled voajera koji gleda pogled ljubavnika ili pogled zavođenja Drugog, pogled fotografa koji subjekt preobražava u objekt, pogled slikara koji se oslobađa samog pogleda ponirući u pikturalnu materiju slikarstva) i tada je pogled uzorak za uspostavljanje razlika između vizualnog i lingvističkog zašto (posjedovanja, uživanja, gubitka, straha, radosti, pronalaženja, skrivanja, spolnosti). Razlika (ili sistem razlika) je uspostavljena uspostavljanjem pogleda koji se gleda iz scene u scenu. Film Petera Greenawayja *Crtačev ugovor* (1982.) je film o pogledu crtača, o pogledu koji je historiziran trenutkom i time kodiran za vrlo različite situacije seksualnog, porodičnog i političkog prepoznavanja (identificiranja, opisivanja). Pogled se skriva u povijesno preopterećenu naraciju (narativno usredotočuje na detalje koji ometaju sintagmatski tok cjeline) da bi bio doveden od osjetilnog do ugovornog (od prirode koja se pokazuje do kulture koja prihvaća ili ne prihvaća strano tijelo, koja sebe održava, brani i, konačno, zatvara za pogled crtača). Tu se sudaraju dva velika sistema prikazivanja: (a) modernistički sistem okulocentrizma koji nastoji filmsku sliku odvojiti od efekata naracije i upisati u samo vizualno, i (b) tradicionalni sistem kontinuiteta mit-naracija (usmene priče, razgovora, ali i književnog pisma: roman) koji prodire u vizualnu strukturiranost filma i kao da teži prevlasti fikcionalnoga nad njom.

LITERATURA: Avt1, Bart19, Božič7, Brun3, Burgin4, Burgin6, Gid2, Hayw1, Kod1, Kuhn1, Lan1, Link1, Link2, Lot4, Metz1, Metz2, Metz3, metz4, Mulv1, Murr1, Paso1, Petrov2, Schi1, Sm1, Stojan1, Stojan2, Šuv109, Šuv128, Turko1, Turko3, Vrd1, Žiž10, Žiž14, Žiž15, Žiž18

Film, vizualno prikazivanje. Film je vizualno prikazivanje, čak i kada je apstraktan (optički) ili ekspresivan. Postoji doslovnost fotografskog mehaničkog odražavanja i zamrzavanja (zahvaćanja traga) optičkog poretka ispred kamere ili u montažnom potencijalno arbitrarnom poretku. Time se ontologija prikazivanja utvrđuje i smješta kao suštinska naddeterminacija ili horizont viđenja. Ali, postoji i invarijantni optički odnos filmske trake i ekrana: optičko postavljanje jedne sličice (sekvence, kadra) na drugo prostorno mjesto. Ta medijalna pozicija gledaoca između filmske trake u projektoru i slike na ekranu ispod informacijski bogatog invarijantnog i varijantnog snopa svjetla izuzetan je ontološki poredak koji razlikuje gledanje filma od gledanja fotografije ili slikarske kompozicije ili, čak, samog prizora (interijera/eksterijera, tijela/tjelesnosti). Na primjer, Dimitrij Kirsanov je u filmu *Ménilmontant* (1924.) montirao relativno nezavisne sekvence (glava, ruka sa sjekirom, glava) u naglašen ekspresivni događaj, Man Ray je u filmu *Emak Bakia* (1926.) montirao apstraktne forme u kontinuirani ili diskontinuairani apstraktni optički izražajni događaj, Paul Shartis je u filmu *Peace Mandala/End War* (1967.) strukturalno montirao ikoničke (seksualne poze muškarca i žene, ali i samoubilačko prislanjanje pištolja na čelo) i aikoničke (čista površina) sekvence u diskontinuirani pripovjedni optički niz, Tom Tykwer je u filmu *Run Lola Run* (1998.) konzistentni narativni tok filma razbio montažama fragmentarnih varijanti završetka priče. Ovi postupci prikazivanja se mogu povezati sa zamislima nesvjesnog. Analogija s nesvjesnim, ako se poslužimo Lacanovim modelima je: (a) film strukturalno postoji prije nego što gledalac prijeđe prag viđenja, (b) film svojom ne motiviranošću u gledaocu i svojim vizualno-značenjskim diskontinuiranim poretkom utjecaja na gledaoca uspostavlja status analogan statusu nesvjesnog (to se grubo i metaforično naglašava time što se filmska traka u odmotavanju i namotavanju nalazi iza promatrača, što postoji kao poredak smisla koji nije utemeljen u promatraču i koji postoji kao takav prije nego što promatrač prijeđe

njegov perceptivni i smisleni prag), (c) između filmskog gledaoca i filmskog događaja, koji se, zapravo, zbio na drugom mjestu, postoji aktualna perceptivna interakcija TU prisutnosti, i, konačno, (d) filmski događaj na ekranu postaje barijera između pogleda i Realnog (analogija fantazmu kao barijeri između subjekta i svijeta). Zatim, i apstraktni je film prikazivanje zato što djelo nije direktna i konkretna prisutnost filmske materije, čak i kad se direktno intervenira na filmskoj traci nego uspostavljeni, posredni optički poredak (međuprostor i svjetlosni događaj projekcije) kojim se povezuju projektor i ekran i time se konkretni poredak trake transformira u prikaz (posredovanu sliku konkretistički obrađenog celuloida). Ekspresija (shvaćena kao izražavanje emocija) je oblik prikazivanja, zato što ne postoji direktni uzročni lanac između emocionalnog stanja umjetnika (redatelja ili glumca) i emocionalnog stanja gledaoca nego je posredovani institucionalni poredak prikazivanja izražavanja emocija (ponašanje drugog (glumca) prikaz izraza emocija). Ali, prema Félixu Guattariju nesvjesno se u filmu ne očituje na isti način kao na psihoanalitičkom kauču: ono izmiče diktaturi označavajućeg, ne svodi se na činjenicu jezika, ono više ne priznaje, kako to čini psihoanalitički transfer, klasičnu dihotomiju komunikacije - govornik i slušalac. Nesvjesno se u filmu očituje na osnovi semiotičkog ustrojstva (postavljanja) inaginarnog (vizualno-zvučni prikaz), nesvodljivog na jednu sintagmatsku vezu koja bi ga mehanički disciplinirala, i koja bi ga strukturirala prema strogo formaliziranim planovima izraza i sadržaja. Film je sačinjen iz neoznačavajućih semiotičkih karika intenziteta pokreta, mnoštva koje temeljno teži umaknuti označavajućem nadzoru i koje - na drugom mjestu, modelira filmska sintagmatika koja im određuje žanrove, koja na njima kristalizira likove i stereotipe ponašanja tako da ih čini homogenim vladajućim semantičkim poljima. Ta dominacija izraza nad sadržajem svjesno obilježava granicu moguće usporedbe između represije nesvjesnog u filmu i psihoanalizi.

LITERATURA: Avt1, Bart19, Bert1m Božič7, Brun1, Brun3, Burgin4, Burgin6, Fos1, Gid2, Kod1, Kuhn1, Lan1, Link1, Link2, Lot4, Metz1, Metz2, Metz3, Metz4, Mitch5, Müller1, Mulv1, Murr1, Parki1, Schi1, Sm1, Stojan1, Stojan2, Šuv109, Šuv128, Taylor1, Turko1, Turko3, Žiž10, Žiž14, Žiž15, Žiž18

Film umjetnika. Film umjetnika, filmsko umjetničko djelo koje realiziraju likovni umjetnici, šireći prostor vizualnih istraživanja, ispitujući likovno kroz medij filma, istražujući prirodu filma sa stajališta likovnih umjetnosti i radeći u području različitih umjetnosti, odnosno dokumentirajući procese, land art instalacije, body art akcije, performanse i konceptualne zamisli. Terminima avangardni, neoavangardni i postavangardni film označuju se filmovi izvan konteksta filma kao društvene proizvodnje zabave-spektakla; gdje je film autonomna umjetnička disciplina (modernističke filmske umjetnosti). Avangardni, neoavangardni i postavangardni filmovi u svojoj povijesnoj protežnosti od oko 1910. godine do suvremenosti nastaju kao filmovi umjetnika (slikara, kipara, pjesnika, performera) i kao filmovi filmskih umjetnika (glumaca, režisera, montažera, animatora). Avangardne, neoavangardne i postavangardne filmove određuju: (1) aspekti intermedijalnosti u formalno-medijskom smislu i intertekstualnosti u značenjskom smislu. U formalnom smislu film objedinjuje vizualne i diskurzivne umjetnosti, a u značenjskom su avangardni, neoavangardni i postavangardni filmovi rasprava i dijalog s drugim filmovima, slikarstvom, književnošću, muzikom, teatrom i procesualnim umjetnostima; (2) nestabilnost produktivne prakse – avangardni, neoavangardni i postavangardni filmovi su iskorak iz uobičajene prakse slikara, kipara, pjesnika, muzičara ili filmskog radnika koji postaju umjetnici i autori, (3) eksperimentalnost – avangardni, neoavangardni i postavangardni filmovi su način istraživanja izražajnih i produktivnih sredstava umjetnika ili pokušaj da se umjetničko djelo medijski definira kao otvoreni koncept (slika u pokretu, muzika svjetlosti, dokument događaja, strukturalni prostorno-vremenski poredak ili vizualni (prostorno-vremenski) znakovni sistem (tekst)); (4) konceptualnost – avangardni, neoavangradni i postavangardni filmovi su konceptualni filmovi, budući da film ne samo da ostvaruje vizualni (prostorno-vremenski) događaj pred okom ili nosi svjetlosnu informaciju (priča priču) već "govori" i o tome kako je i zašto dan kao film i zašto je i kako film dan kao umjetnost.

Avangardni film je filmski eksperiment nastao paralelno s avangardnim pokretima u razdoblju od ranih futurističkih eksperimenata (1910.) do nadrealističkog filma 30-ih godina (u Europi) i američkog filmskog eksperimenta do početka Drugog svjetskog rata. Europski avangardni film prvenstveno je nastajao kao film umjetnika. Granična područja se nalaze u: (1) njemačkom ekspresionističkom filmu, u kojem postoji paralelizam umjetničke avangarde i inovacija u okviru filma kao autonomne umjetnosti (Fritz Lang, F. W. Murnau); (2) sovjetskom revolucionarnom filmskom eksperimentu (Sergej Ejzenštejn, Dziga Vertov). Američki avangardni film je primarno eksces i inovacija u okviru filmskog svijeta i tek sekundarno se može govoriti o međuodnosima s eksperimentom u drugim umjetnostima. U konceptualnom i konteks-

tualnom smislu avangardni film određuju: (1) vizualno-optička tendencija; (2) konstruktivistička tendencija; (3) destruktivno-parodijska dadaistička tendencija; (4) narativno-simulacijska tendencija. U vizualno-optičkoj tendenciji polazi se od filma kao optičkog prostorno-vremenskog fenomena. Film je slika (u smislu slikarstva), kojoj je dodan aspekt pokreta u prostoru i vremenu. Razlikuju se dva smjera: (1) vizualno-optička izmjena slika filma kao specifičnog ambijentalno-svjetlosnog fenomena nosilac je događaja i vizualno-optičkim događajem se iscrpljuje (rani eksperimenti futurista Arnalda Ginne i Bruna Corre, Oskara Fischingera, dadaista Marcela Duchampa i Hansa Richtera); (2) film nije izveden kao konkretan vizualno-optički medij nego je upotrijebljen kao reprezentativni medij, a vizualno-optički elementi su elementi artificijelne scenografije (interijer ili eksterijer) u koji se smješta naracija (filmovi postkubista Fernanda Légera *Mehanički balet* 1924. i dadaista Francisa Picabije i Renéa Claira *Entracte* 1924.). Karakteristične su podudarnosti s glazbom (zato se govori o muzici boja ili svjetla), ali i s apstraktnim i konkretnim slikama. Konstruktivistička tendencija razrađuje konkretan vizualno-optički događaj samog filmskog medija, ali ga ne tretira kao čisti vizualno-optički fenomen nego kao znak ili strukturu znakova (tekst) urbanog i industrijaliziranog svijeta. Konstruktivistički film ne polazi od dogme o autonomiji umjetničkog djela i vizualnosti nego od stava da je vizualni apstraktni znak simbol urbanog, modernog i tehničkog svijeta. Konstruktivistički film definira se kao totalno umjetničko djelo (Gesamtkunstwerk), tj. vizualno-optički, akustički i semantički "vizualni diskurs" o aktualnom umjetno stvorenom (industrijskom) svijetu (László Moholy-Nagy, Hans Richter, Walter Ruttmann). Destruktivna parodijska tendencija proteže se od ekspresionističkog teatra i futurističkih festivala, preko dadističkog i kubofuturističkog kabareta do ranih nadrealističkih anegdotskih situacija. Ta se tendencija temelji na reprezentativnom potencijalu filmskog jezika i na kolažno-montažnom ukidanju prirodnog (vremenski i semantički konvencionalnog) tijeka naracije u filmu (René Clair, Francis Picabia, Man Ray, Dragan Aleksić). Destruktivnim se naziva ukidanje logičke konzistentnosti vremenskog i semantičkog tijeka naracije, a parodijskim smisao tog ukidanja. Cilj parodijskih elemenata (apsurd, šala, ironija, groteskna provokacija) je visoke estetske vrijednosti umjetnosti i kulture prikazati kao svakodnevni vizualni govor i, još dalje, kao profanu umjetnost u odnosu na dogme i mistifikacije visoke umjetnosti modernističke kulture. U formalnom smislu parodijsko-destruktivna tendencija se koristi različitim oblicima filmskog diskursa (elementi burleske, "normalne" filmske narativne reprezentacije, vizualno-optički fenomeni, dokumentarni snimci), ali ih u tekst filma povezuje na narativno i logički nekonzistentan način. Narativno-simulacijska tendencija se u europskom avangardnom filmu povezuje s nadrealizmom, a u američkom s dekonstrukcijom naracije "komercijalnog" filma i nadrealističkim utjecajima (Robert Flaherty, Slavko Vorkapić, James Sibley Watson, Melville Webber, Maya Deren). Dekonstrukcija naracije "komercijalnog" filma je proces razaranja i premještanja semantičkih aspekata tipičnih za igrani film koji se prikazuje u kinematografima, što znači ukidanje referencijalnog prirodnog modela naracije (poštovanje vremenske logike događaja koji se pripovijeda, introspekcija, retrospektivna rekonstrukcija događaja) i uvođenje eksplicitno nepri-kazivačkih modela koji vizualnu sliku ili vizualni tijek događaja i radnje povezuju u skladu s namjerama autora. Za narativno-simulacijsku tendenciju bitna su dva aspekta: (1) kolažno-montažna struktura filmskog djela je u funkciji postizanja ekskluzivnog i egzotičnog značenjskog potencijala, analognog značenjima koja se pripisuju snu, fantaziji, halucinaciji (*Andaluzijski pas*, 1927. Salvadora Dalija i Luisa Buñuela); (2) značenja filmskog djela su simulacije (kolažno-montažne rekonstrukcije, citatne reinterpretacije) umjetno stvorenog svijeta književnosti, slikarstva, filma, kazališta, što znači da je, na primjer, nadrealistički film uvijek metafilm (film o filmu) u odnosu na "komercijalni" film, kazališnu predstavu, sliku ili roman (Jean Cocteau: *Le Sang d' un Poete*, 1930.). Neoavangardni film ili eksperimentalni film nakon Drugog svjetskog rata ima nekoliko različitih i često paralelnih povijesti. Prvo, u pitanju je niz filmova određenih formatom 8 mm, 16 mm, video djela i televizijskog filma. Neoavangardni film nije film za kinodvorane nego film specijaliziranih kinematografa, profesionalnih ili amaterskih kinoklubova, sistema galerija-muzeja, festivala, posebnih televizijskih programa i sveučilišnog filmskog diskursa. Neoavangardni film je određen time da je eksperimentalan i proširen. Eksperimentalnim filmom se označava zamisao filmske inovacije, kako u području koncepta, tako i medijskih potencijala filma. Osnovna pozicija eksperimentalnog filma je da filmsko djelo nije konačni rezultat i cilj (film nije estetski proizvod) nego stadij u razvoju filmskih sredstava. Proširenim filmom se naziva eksperimentalni film koji proširuje medijske i konceptualne okvire filma. Na primjer, riječ je o projekciji filma na više ekrana, kombiniranju filmske animacije i igranog ili dokumentarnog materijala,

uvođenju filma kao strukturalnog ili semantičkog elementa hepeninga i performansa. Za prošireni film je koncept filma otvoren žanrovskoj i poližanrovskoj inovaciji. Neoavangardni film se javlja: (1) kao eksperiment u okviru filmskih institucija; (2) kao eksperiment umjetnika u teatru, književnosti, likovnim umjetnostima; (3) kao eksperiment u međuprostorima tih disciplina. Filmski eksperiment umjetnika korespondira s različitim neoavangardnim pokretima kao što su postnadrealizam (Maya Deren), pop art, neodada i underground (Andy Warhol), fluksus (Yoko Ono), antiumjetnost i antifilm, kao europska varijanta neodade i undergrounda (Dušan Makavejev, Kokan Rakonjac, Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac, Vinko Rozman, Valie Export, Otto Mühl), apstraktni film (Oskar Fischinger, James Whitney), neokonstruktivizam, kompjutorska umjetnost i strukturalni film (Hollis Frampton, Michael Snow, Peter Kubelka, Malcolm Le Grice). Underground film pripada narativno simulacijskoj postnadrealističkoj tendenciji u modelima visokourbaniziranog popartističkog i rock pogleda na svijet. Underground film je eksces i reakcija na visoki estetizam kasnog protestantskog puritanskog modernizma. Neokonstruktivistički film realizira ideale i projekte predratnih avangardi, koji su bili tek utopijski (tehnokratski) projekti za neku buduću filmsku tehnologiju. On se ostvaruje u području strukturalnog, optičkog i kompjutorskog filma.

Postavangardni film je tendencija i "nekomercijalnog" i "komercijalnog" filma zasnovana na: (1) filmskoj metaraspravi i kolažno-montažnoj dekonstrukciji filmskih rješenja avangardnog i neoavangardnog filma; (2) odbacivanju filmske naracije (prvo razdoblje postavangardnog filma) i dekonstruktivnoj reviziji naracije u postmodernističkom filmu (drugo razdoblje postavangardnog filma); (3) kritici visoko modernističke autonomije filmskog medija filmskim ili video eksperimentom u međuprostorima filma, kazališta, književnosti, slikarstva, skulpture i procesualnih umjetnosti; (4) definiranju filma terminima jezika umjetnosti i semiotičkog sistema umjetnosti. Postavangardni film je prvenstveno film shvaćen kao umjetnost, a u užem smislu film umjetnika.

Prvo razdoblje postavangardnog filma karakterizira konceptualistički film, koji je realiziran ili kao film (8 mm i 16 mm) ili kao video rad. U početnom su periodu film umjetnika i video umjetnost činili jedinstveno polje rada da bi 70-ih godina došlo do razdvajanja filma umjetnika i video umjetnosti. Termin konceptualni film označuje film umjetnika. Konceptualnim filmom pokazuju se zamisao (koncept) ili oblici formalizacije zamisli u rasponu od sintaktičke do narativno-semantičke razine. Razlikuju se sljedeće funkcije: (1) film je dokument rada s predmetom, situacijom, događajem ili subjektom, tj. dokument body art akcije, performansa, autorefleksivno bilježenje nastajanja ili funkcioniranja djela (Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Robert Smithson, Michael Heizer, Bruce Nauman, gupa *OHO,* Grupa šestorice autora); (2) film je strukturalni sintaktičko-semantički rad s jezikom filma ili jezikom umjetnosti; konceptualnim aspektima realizacija filma se ne razlikuje od realizacije analitičkog konceptualističkog rada, tj. teorijskog objekta (Walter de Maria, Richard Long, Vito Acconci, kao i Mladen Stilinović, Zoran Popović, Neša Paripović); (3) film je diskurzivni drugostupanjski (meta) oblik analize i rasprave o pojmu umjetnosti, semantici ideologiji i teoriji umjetnosti (Lawrence Weiner, Vladimir Kopicl, *Art&Language*, kao i Zoran Popović, *Grupa 143*). Dok sintaktičko-semantički filmski rad pokazuje bitna svojstva prirode (koncepta i jezika) umjetnosti, diskurzivni drugostupanjski (meta) film govori o bitnim spoznajnim i ideološkim svojstvima umjetnosti i njenim pojavnostima. Za razliku od avangardnog filma, konceptualistički film nema karakter ekscesa i destrukcije filmske naracije i ne izaziva estetski šok, a za razliku od neoavangardnog filma ne pokazuje opsesivnu posvećenost tehnološkim mogućnostima filma (strukturalni i kompjutorski film) i utopijskoj životnoj igri fluksusa ili otuđenoj artificijelnosti ispražnjene geste neodadaizma. Konceptualistički film pomiče interes s estetskog ekscesa i šoka, permanentne medijske inovacije i proboja estetskog u egzistencijalno na konceptualno-spoznajni plan analize uvjerenja, znanja, postupaka, pravila, vrijednosti ili intertekstualnih kanala djelovanja i mišljenja u umjetnosti i o umjetnosti. Konceptualistički film je intelektualni i interpretativni "vizualni diskurs" u umjetnosti i o umjetnosti. On ne istražuje optičku strukturu filma nego procese i putove konceptualnog i fenomenološkog koncipiranja filma kao teksta. Film se (film = tekst) poima kao filmska produktivnost značenja koje se ostvaruje unutar određenog smisla (istraživanja prirode umjetnosti, definicija umjetnosti i konstruiranja umjetničkih propozicija).

Drugo razdoblje postavangardnog filma je period postmodernističkog filma. To je film-diskurs (ili film-tekst), što pokazuje da proizlazi iz konceptualističkog filma i poststrukuralističke metafizike teksta. On je umjetnički film, budući da nastaje iz vizualnih diskursa o umjetnosti. Postmodernistički film je semantička dekonstrukcija povijesti umjetnosti i povijesti filma. Bez obzira na to je li film za galerije ili kino dvorane, zasniva se na visokom profesionalizmu realizacije i radu s filmskom naracijom. Dok je konceptualistički

film doslovno radio s "kosturom diskursa" umjetnosti, usredotočujući se na spoznajne sheme o umjetnosti, postmodernistički film radi s "mesom diskursa" (primjerom, pričom, erotikom, ideologijom, alegorijom), kružeći od metafilma do filma priče i od fragmentarne filmske priče do metafilma. Postmodernistički film rekonstruira modele prikazivanja i pripovijedanja, ali ne da bi uspostavio tradicionalni mimezis (odnos filma i svijeta) nego da bi utvrdio poststrukturalistički mimezis mimezisa (jezikom filma odražavaju se jezici filma, slikarstva, književnosti, žargoni masovne kulture). Za postmodernistički film ne postoji izravni semantički (referencijalni) pristup svijetu nego je on posredan, tj. on je prikazivanje oblika prikazivanja. Formalni elementi kadriranja, svjetlosti, montaže i likovnosti modernističkog filma u funkciji su posredovanja priče i postizanja estetskog, često ne-diskurzivnog doživljaja djela. Formalni elementi i efekti postizanja estetskog doživljaja u postmodernističkom filmu su sredstva dekonstrukcije jasne, logične i pravocrtne naracije. Cilj izuzetne i prenaglašene (barokne) estetičnosti postmodernističkog filma je pokazati smisao neprirodnog u umjetnosti. Ona ne odbacuje estetsko u umjetnosti kao što to puristički čini konceptualni film nego ga razlaže. Dekonstruira estetsko u umjetnosti na identičan način na koji filozofija dekonstrukcije dekonstruira metafiziku. Ona ne odbacuje metafizički diskurs nego stilski i retorički pretjerano naglašava "jezik" metafizike, koja time prelazi prag književnosti. Ona govori o granicama same metafizike. Vizualnim diskursima filma, a prije svega njegovom likovnošću, postmoderni film prenaglašava i retorički koristi estetske vizualne potencijale iz povijesti umjetnosti, predstavljajući ih kao značenja u međusobnom odnosu.

U tipološkom smislu postmoderni film je međužanrovski određen, što znači da je između intertekstualnosti i interslikovnosti. Njegovu je preciznu tipologiju teško odrediti, budući da funkcionira kao prelaženje i reinterpretiranje tipoloških područja ne samo filma nego i drugih umjetnosti. Uvjetno se razlikuju tri tipa postmodernističkog filma: (1) film čije nestabilno polje značenja pokriva primjere iz povijesti civilizacije, kulture i umjetnosti (filmovi Dereka Jarmana o Caravaggiju i Wittgensteinu, film Marine Abramović o performansu na Kineskom zidu); (2) film koji radi s fascinacijama i opsesivnim pristupima urbanoj postmodernističkoj kulturi masovnih medija u rasponu od ideala (simbolizacija) visoke kulture do ideala (simbolizacija) popularne i masovne kulture (Peter Greenaway, Dara Birnbaum i Bill Viola); (3) film koji radi s ideološkim diskursima i predstavljanjima dominantnih i marginalnih grupa aktualnih kultura, čije su tipične teme spol, rasa, seksualnost, moć, feminizam, homoseksualizam (feministički film Yvonne Rainer, homoseksualni filmovi Dereka Jarmana).

LITERATURA: Arta2, Bret1, Clair2, Curt1, Dako2, Festival1, Gid1, Gid2, Gree1, Grupa1, Ili2, Jar2, Kene1, Kip3, Kuc2, Miloš1, Moh1, Moritz1, Novako1, Pans1, Petri1, Pen1, Ric1, Roud1, Scho1, Schr1, Sher1, Sit1, Sit2, Sus1, Sus2, Sus3, Šuv73, Šuv109, Šuv128, Turim1, Ty1, Vor1, Vuč1, Vuč2, Witt5, Yo1

Filmski žanr. Filmski žanr je skup srodnih filmskih djela, pri čemu je srodnost postavljena određenim teorijskim ili empirijskim proizvodnim ili receptivnim kriterijem usporedbe i klasificiranja filmskih djela. Prema Anti Peterliću, filmski žanr je skup filmova određen jedinstvom specifične građe (unutrašnje forme) i specifičnih filmskih oblika (vanjske forme). Zatim, žanr se definira kao struktura koja podržava grupe filmova dajući im društvene temelje, stvarajući specifičnu vezu sistematičnosti struktura popularnog filma i individualnih autorskih opusa. Žanr se definira i kao uzor, forma ili stil koji nadilaze pojedinačne filmove i povezuju filmske stvaraoce u konstrukciji i gledaoce u čitanju filma. U ruskom formalizmu je izvedena opća definicija filmskog žanra: filmski žanr je skup kompozicijskih, stilskih i narativnih sredstava povezanih sa specifičnim semantičkim materijalom i emocionalnim naglašavanjem, ali potpuno u okviru specifičnog sistema umjetnosti - sistema filma (Piotrovski). Po pristupima kulturalne teorije žanr nije samo tip filma nego i potencijalnost gledaočevih očekivanja i pretpostavki, na primjer, o tome kako će se film završiti (Steve Neale). Žanr je usmjerenje institucionalnog diskursa kojim se filmsko djelo producira u specifičnom klasifikacijskom smjeru. Filmski žanr je efekt u procesu: produkcije, marketinga i potrošnje.

Prema Neveni Daković filmska djela mogu se klasificirati po različitim kriterijima. Prema građi i tehnici: dokumentarni, igrani, animirani film, po svrsi i temi: propagandni, obrazovni, triler, drama. Uži pojam filmskog žanra označava igrane narativne filmove (*feature fiction film*), pa je vestern određen pričom smještenom u stroge prostorno-vremenske okvire divljeg Zapada, mjuzikl je definiran izrazom, pjevačko-plesnim brojevima, a gangsterski i policijski film imaju junake preciziranog zanimanja i društvenog statusa. Filmski žanr je kao kanonska odrednica filmske produkcije utvrđen filmskom proizvodnjom u velikim holivudskim studijima od 30-ih do kasnih 50-ih godina. Žanrovska politika filmske produkcije je od 60-ih godina realizirana u niskobudžetnoj filmskoj produkciji i, kasnije, u televizijskim produkcijama filmova i serijala. Suvremeni režiseri,

prema Hrvoju Turkoviću, ne osjećaju žanrovska pravila kulturalno obvezujućim. Oni žanr tretiraju kao povijesni tip proizvodnje filmova koji nudi zgodne obrasce za slobodnu obradu. Meta-žanrom se, zato, naziva preuzimanje gotovih uzoraka iz povijesti filmskih žanrova - likovi, kostimi, fabule – i slobodno poigravanje tim uzorcima prema kriterijima suvremenog ukusa i redateljeve autorske namjere.

Na primjer, u filmskoj produkciji 90-ih godina XX. stoljeća nalaze se brojni žanrovski i metažanrovski primjeri i njihove kombinacije: politički triler (Oliver Stone *JFK*, 1991.), triler (Jonathan Demme *The Silence of the Lambs*, 1991.), ženski road movie (Ridley Scott, *Thelma & Louise*, 1991.), akcioni SF film (James Cameron, *Terminator 2: Judgment Day*, 1991.), erotski triler (Paul Verhoeven, *Basic Instinct*, 1992.), kriminalistički film (Abel Ferrara, *Bad Lieutenant*, 1992.), komični SF (Tim Burton *Batman Returns*, 1992.), akcijski film (Steven Spielberg *Jurassic Park*, 1993.), drama (Jonathan Demme *Philadelphia*, 1993.), melodrama (Krzystof Kiéslowski *Three Colours: Blue*, 1993.), satirični road movie (Oliver Stone *Natural Born Killers*, 1994.), gangsterski film (Quentin Tarantino *Pulp Fiction*, 1994.), povijesni film – drama (Patrice Chéreau *La Reine Margot*, 1994.), animirani film (Roger Allers, Rob Minkoff *The Lion King*, 1994.), SF (Terry Gilliam *Twelve Monkeys*, 1995.), vestern (Jim Jarmusch *Dead Man*, 1995.), tragikomedija (Jan Sverak *Kolja*, 1996.), ljubavni film (Baz Luhrmann *Romeo & Juliet*, 1996.), drama triler (David Cronenberg *Crash*, 1996.), film katastrofe (James Cameron *Titanic*, 1997.), ljubavni akcijski film (Tom Tykwer, *Run Lola Run*, 1998.), ratni film (Terrence Malick *The Thin Red Line*, 1998.), horor film (Stephen Norrington, *Blade*, 1998.), ljubavni i kostimirani film (John Madden, *Shakespeare in Love*, 1998.), SF kompjutorski film (Andy i Larry Wachowski *Matrix*, 1999.), film borilačkih vještina (Ang Lee, *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000.), mjuzikl melodrama (Lars von Trier, *Dancer in the Dark*, 2000.).

LITERATURA: Avt1, Dako1, Gov3, Parki1, Müller1, Stev1, Žiž10, Žiž14, Žiž16, Žiž27

Filmsko pismo. Pojam *pismo (écriture)* se primjenjuje, u proširenom smislu, na sve tragove prikazivanja, izražavanja, ostavljanja traga, upisivanja, imenovanja, prijenosa informacije, komunikacije. Filmskim pismom se može nazvati oblik produkcije, smještaja vizualnog ili audiovizualnog *traga* koji ima odnos prema uvjetima, efektima i karakterističnim načinima priopćavanja, izražavanja ili prikazivanja u umjetnosti i kulturi. Pojam filmskog pisma se može uvesti sljedećim nizom gradacija (stupnjevanja, priopćavanja, izražavanja i prikazivanja): (1) intencija - budući da je film uvijek intencionalni produkt, on je i tekstualni produkt koji je svjetlosno *zapisan* kamerom ili dopisan montažnim postupkom povezivanja sekvenci vizualnih i zvučnih tragova, (2) film je pismo zato što je *trag*, film je istovremeno i sačuvani trag svjetla i trag premještanja vizualnih, zvučnih i vremenskih elemenata iz jednog konteksta u drugi (isti događaj na ulici i na filmskom ekranu nije isti, odnosno, događaj opisan u romanu, prikazan na slici i na filmu nema isti modus izgleda i pojavnosti nego je ono što se prenosi iz jednog konteksta u drugi - *trag* prijenosom iz konteksta u kontekst prikazivanja u semantičkom i fenomenološkom smislu nešto dobiva i nešto gubi), (3) film je pismo zato što je oblik produkcije značenja, smisla i vrijednosti smještanjem jednog elementa (traga) iz konteksta u kontekst, odnosno, ako slijedimo Jean-Louisa Schefera, slika nije više slika predmeta, nego slika procesa rada u proizvodnji slike, a to znači da filmski prikaz više nije prikaz (*representation*) objekta, situacije ili događaja nego prikaz *rada* (prakse, procedure, života) u proizvodnji filmskog prikaza, (4) film je pismo zato što se ne pojavljuje kao konačni skup znakova, kao konačni i utvrđeni tekst nego kao procesuirani trag proizvodnje, razmjene i potrošnje (recepcije) znakova, odnosno, kao način prikazivanja cjelokupnog otvorenog značenjskog polja koje filmski subjekt uspostavlja *audiovizualno* govoreći filmskim predstavama o realnom ili fikcionalnom svijetu i time ukazuje na svoj ontološki i epistemološki *izbor* (snimljeni film je *trag* tog izbora, ali i trag *svega onog* što izbor izostavlja, ispušta, skriva, gubi, precrtava, briše, odlaže).

Zamisao *filmskog pisma* se uočava u paralelizmu: (a) vizualnog filmskog pisma, (b) narativnog filmskog pisma kao mimezisa književnog pisma i (c) postmoderna tematizacija pisma kao hipotetičkog subjekta i objekta filmskog prikazivanja. Na primjer, problem pisma se postavlja u filmovima Petera Greenawayja *Prosperos Books* (1991) i *Pillow book* (1995.). U filmu *Pillow Book* u pitanju je neočekivani spoj filmskog *pisanja* po dnevniku japanske dvorske dame iz X. stoljeća, po suvremenoj priči o Japanki Nagiko, po oku-dodiru-tijelu engleskog *encikolopedista*, itd. Zamisao *pisma* postaje postmoderna alegorijska mapa za filmsko *pisanje* o rukopisu u različitim kulturalnim sistemima. Zamisao pisanja se postavlja u odnos prema tijelu kao objektu, kao akteru, subjektu, tragu pisma, kao pisanju (svjetlom, tijelom, pisaljkom, samim pismom), kao tragu pisma, itd. Teška čitljivost narativnih slojeva njegovog filma, koja se zasniva na

intertekstualnom simboličkom uslojavanju razlika tragova pisma, slikovnosti i govora, je *raspršeni kod* koji promatrača usredotočuje na samo *filmsko pismo* (pisanje audiovizualnim tekstovima). Kada *pisanje u slikama* ne preuzima funkcije, nego efekte u imaginarnom pisanju riječima (znakovima kaligrafskog japanskog pisma i zapadnog narativnog pisma) tada *filmsko pismo* postaje alegorija pisma kao *izvora umjetničkog djela*. Greenaway pokazuje kako se pitanje *izvora umjetničkog djela* premješta iz tradicionalnog zapadnog humanističkog metafizičkog usredotočivanja na fenomenološki odnos *tijela* prema zemlji (Heidegger) u odnos prema pismu (pisanju, pišućem tijelu) među audiovizualnim i bihevioralnim tekstovima. Pragmatika *filmskog pisma* preuzima ritualnu simboličku igru samim filmskim pismom (pisanjem slikama, pisanjem u slikama). Ontologija filmskog pisma je *dinamička ontologija*: zato što se događaj prikazuje događajem i zato što se *vrijeme* uvodi kao ono što oblikuje događaj, što se prikazuje i ono što ne može biti do kraja prikazano, ali što pokreće različite moguće razlike.

LITERATURA: Bett1, Brun2, Gid2, Hayw1, Murr1

Filter. Filter je za talijanskog umjetnika Francesca Lo Savija optički i simbolički odnos prozirnosti i neprozirnosti materijala. Njegov opus pripada umjetnosti nakon enformela, na prijelazu iz 50-ih u 60-te godine, a bavi se odnosima prostora i svjetlosti. Izdvajaju se tri grupe istraživanja: (1) filteri; (2) modeli potpune artikulacije i (3) artikulacije površine. Prostor i svjetlost za Lo Savija nisu odvojeni fenomeni nego međuodnosi pojavnosti koje je eksperimentalno istraživao. Prostor je razmatran u matematičkim (geometrijskim) terminima, a svjetlost u području perceptivnog i emocionalnog iskustva. Zamisao prostora je izražena simboličkom formom kvadrata, a svjetlosti simboličkom formom kruga. Fizički odnos prostora i svjetlosti uspostavlja se na slikama od papira i kao njihov simbolički odnos, na primjer u slici *Dinamični filter. Varijacija intenziteta. Prostor svjetlost* (1959.). Filteri Francesca Lo Savia su bijeli i oker listovi papira složeni tako da u jednom trenu pretegne prozirnost, a u drugom neprozirnost. U filterima je sintetički sabran optički tijek koji nosi optičku energiju, ali i izraz simboličke racionalizacije. Listovi papira (filteri) nisu tragovi umjetničke geste ili izrazi njezine unutrašnje snage nego optički prostori. U knjizi *Prostor svjetlost* Francesco Lo Savio je govorio o još jednom bitnom aspektu filtera, a to je manualnost. On je probleme matematike (prostor) i fizike (svjetlost) rješavao kroz umjetnost, koristeći svoje ruke i najjednostavnija tehnička sredstva da bi stvorio prostorno-svjetlosne efekte. Stoga njegov rad ima kontemplativnu, a ne tehnološku dimenziju. Filteri su istovremeno demonstracije teorema i umjetnički radovi. Oni započinju kao plošne strukture, a zatim se realiziraju kao prostorni objekti. Iz kvadrata se izvodi kocka, a iz kruga sfera, odnosno uspostavljaju se odnosi njihovih elemenata (*Potpuna artikulacija*, 1962.).

LITERATURA: Arg12, Cela5, Muss1, Savio1

Filozofija. Filozofija je vještina mišljenja ili u doslovnom smislu, prema starogrčkoj tradiciji, ljubav prema mudrosti. Moderna filozofija se uspostavlja kao intelektualna djelatnost klasificiranja i razumijevanja klasificiranog i disciplinarno identificiranog znanja - od francuskog (Diderot, Rousseau) i njemačkog (Kant, Schelling, Hegel) prosvjetiteljstva XVIII. stoljeća, do arheologije znanja, genealogije i diskurzivne analize Michela Foucaulta. U dugoj europskoj tradiciji modernog filozofskog mišljenja filozofija je definirana kao kritička praksa unutar filozofskog mišljenja. Kantova filozofija je kritika samog mišljenja sredstvima, strukturama i mogućnostima filozofskog mišljenja. Prema Hegelu filozofija je istraživanje odnosa filozofije prema duhovnim tendencijama aktualnosti i preformuliranje tradicije suvremenim zahtjevima. Marx je u tezama o Feuerbachu (11. teza) proklamirao preobrazbu filozofije kao kritičke aktivnosti mišljenja u kritičku intervenciju i promjenu društva. Nietzscheova filozofija je autorefleksivna kritička životna aktivnost samorazumijevanja mislećeg ja u svijetu konkretnog života. Prema Martinu Heideggeru filozofija je kritika odsutnosti metafizičke legitimnosti mišljenja u modernim vremenima. Po Theodoru W. Adornu, s gledišta kritičke teorije, filozofija je paradoksalna tvorevina koja ima odlike struke (znanosti, discipline), ali i odlike koje je razlikuju od posebnih znanosti (neodređenog polja mišljenja). Zato se filozofija treba baviti stvarima koje su bitne, bitne za svakog čovjeka i koje se ne mogu razriješiti podjelom rada u zapadnom društvu, a pogotovo ne podjelom rada unutar pojedinih znanosti. Za Ludwiga Wittgensteina filozofija je metakritika odnosa mišljenja i znanstvenih ili svakodnevnih jezika, odnosno, jezik filozofije je metajezik kojim se provodi kritika anomalija, bolesti, logičkih i konceptualnih pogrešaka same filozofije u povijesti i aktualnosti jezičkih upotreba. Prema Gillesu Deleuzeu i Félixu Guattariju filozofija je vještina formiranja, pronalaženja i proizvodnja pojmova *(concepts)*. U althusserovskoj teoriji filozofija je praksa posredovanja između posebnih znanosti i općih znanja. Različito od znanosti, filozofija nema svoj objekt nego

uzima posebne objekte znanosti (od fizike preko psihoanalize do muzikologije, znanosti o likovnim umjetnostima, teatrologije, filmologije, znanosti o književnosti) i postavlja pitanja o odnosu tih objekata i općih sposobnosti, vještina, oblika i praksi znanja. Prema Jacquesu Derridai filozofija, i to filozofija dekonstrukcije, pokušava kroz sva odlaganja, nesigurnosti, relativiziranja odnosa margine i centra, premještanja mišljenja o izvoru, suočavanja, preuzimanja mišljenja, pisanja i diskursa metafizike, itd., ponovo aktualizirati filozofiju. Pri tome, ta aktivnost nije neutralna, ona intervenira kao pismo *(écriture)* u složenim odnosima tekstova različitih institucija (filozofije, politike, prava i književnosti) i njihovih tekstualnih hegemonija. Derridain post-kritički stav se zasniva na zamisli: "Reći da se sve to može dekonstruirati ne svodi se na to da se diskvalificira, negira, porekne ili prevlada, da se uspostavi *kritika kritike* (kao što su se pisale kritike Kantove kritike čim se ona pojavila) nego da se njena mogućnost misli, polazeći sa suprotne strane, od genealogije rasuđivanja, volje, svijesti, ili djelatnosti, binarne strukture, itd.".

Prema Nenadu Miščeviću analitika filozofskog teksta ukazuje: (1) da nema unaprijed dane definicije filozofije i filozofskog smisla, kao ni filozofskog besmisla, (2) da je smisao samo jedna od komponenti sklopa kojim se analitika bavi, (3) da treba proučavati funkcioniranje filozofskog teksta na različitim razinama i s različitih stajališta, (4) da je tekst dinamična struktura koju tvore odnosi podčinjavanja, dominacije i potiskivanja, (5) da je spor oko slova i duha u tekstu spor između različitih čitanja ili, pak, različitih širih ili užih tekstova, (6) da se napetost oko nazivlja javlja na presjeku naslijeđenih ili tradicionalnih značenja naziva i diferencijalne vrijednosti koju naziv poprima unutar danog sistema, (7) da filozofski tekst treba proučavati pogledom na druge vrste diskursa, i (8) da je povijest filozofskog teksta povijest njegovih recepcija.

Kriza filozofije nakon 60-ih godina XX. stoljeća određena je oduzimanjem ili gubljenjem prava glasa filozofskog mišljenja kao hijerarhijskog i legitimnog meta-predočavanja mišljenja o samom znanju ili o općem znanju. Paul De Man je pisao o posebnim teorijama (književnosti, umjetnosti, kulture) koje ne zahtijevaju potvrdu legitimnosti od filozofske meta-hijerarhije. Jean-François Lyotard je pisao o raskolu i krizi velikih filozofskih metajezika u epohi post-moderne. Sylvèr Lotringer i Sande Cohen zastupaju tezu da je francuska filozofija ili francuska misao (fran. *pensée*) Althussera, Derridae, Lacana, Foucaulta, Deleuzea i Guattarija u američkoj kulturi prihvaćena i redefinirana kao francuska teorija *(French Theory)*. Time je misao, tj. filozofija, dekontekstualizirana i rekontekstualizirana kao aktualna, otvorena, nestabilna, fragmentarna, interpretativna i arbitrarna praksa teorijskih interpretacija koje su izvan polja kanonske akademske anglosaksonske filozofije.

Ponovni eksplicitno iskazani interes za filozofiju je postavio francuski matematičar i filozof Alain Badiou, koji je proistekao iz lacanovske teorijske psihoanalize. Suvremeni filozofi, piše Badiou u *Manifestu za filozofiju* (1989.), tvrde kako filozofija nije moguća, da je dovršena, da zagovara drugo od sebe same. Philippe Lacoue-Labarthe piše da "Više ne treba željeti filozofiju". Lyotard izjavljuje da je filozofija kao arhitektura srušena. Da li je, pita se Badiou, pisanje o ruševinama, mikrologija ili ispisivanje grafita (Lyotardova metafora za stil suvremene misli), još u bilo kakvom odnosu s filozofijom, odnosno, da li je Lacan bio antifilozof? S druge strane, kako protumačiti da Lyotard govori o prisutnosti samo kroz komentare slikarstva, zašto je posljednja velika Deleuzeova knjiga posvećena filmskoj umjetnosti, a Lacoue-Labartheova ili Gadamerova posljednja knjiga pjesniku Celanu, tj. zašto Derrida poseže za dramskim piscem Genetom? Gotovo svi ti filozofi tragaju za nekim zaobilaznim pisanjem, za posrednim osloncem, za dvosmislenim referentom, kako bi se na pretpostavljenom nenastanjivom mjestu filozofije zbila neka pritajena preobrazba mjesta. Badiou razlog za filozofsko napuštanje filozofskog mjesta nalazi u filozofskom preuzimanju krivnje za ulogu i mjesto filozofije u političkim i egzistencijalnim krizama XX. stoljeća, na primjer, krivnja za angažman i traganje za konačnim rješenjima Martina Heideggera u doba nacizma. Badiouov odgovor ne polazi od teze da je filozofija moguća u svim vremenima nego od stava da treba istražiti uvjete u kojima je ona moguća suglasno svojoj svrsi: "Uvjeti su filozofije transverzalni, na djelu su ujednačene procedure prepoznatljive iz velike daljine, čiji su odnosi prema misli relativno nepromjenljivi. Ime te nepromjenljivosti jasno je: riječ je o istini". Zato, je Badiouov suvremeni pojam filozofije zapravo pojam mišljenja kroz mnogostrukost istine. Badiou smatra da je filozofija misao o mišljenju samom, tj. filozofija je razumijevanje uvjeta pod kojima se mišljenje izvodi u različitim registrima. Metaforično govoreći, za njega je filozofija disciplina koja se bavi uvjetima u kojima beskraj postaje prolazan. Filozofija je multilokalna, što znači da se pitanja o univerzalnom postavljaju kroz lokalne, lokalizirane iskaze specifičnih misaonih, tekstualnih ili životnih registara. Badiouova filozofija je nova fenomenologija mišljenja jer filozofsko mišljenje tumači kao događaj u mislima,

koji filozofski napor određuje kao komponiranje vlastitih uvjeta mišljenja u događaju mišljenja. Badiouova filozofija, od 70-ih do kasnih 90-ih godina XX. stoljeća, nastaje kao složena multiregistarska filozofija matematike, ontologije, subjekta, etike, politike, dramskog teatra, baleta/plesa, poezije.

LITERATUR: Adam1, Ado10, Ado11, Ag1, Ag2, Ag3, Ag4, Aust1, Bad1, Bad2, Bad3, Bad4, Bergma1, Blac1, Božič11, Bta2, Cass2, Dele11, Dele14, Derr11, Desc1, Devit1, Dolar2, Ferry1, Fod1, Fod2, Fou1, Fou13, Hallw1, Hans1, Heg1, Heid16, Hint1, Howells1, Kant2, Kelln1, Kola1, Kukla1, Mack1, Melv1, Mić1, Miloš2, Miš2, Miš3, Miš4, Miš6, Miš7, Miš8, Nor1, Petrovićg1, Potrč6, Potrč10, Potrč11, Pron1, Qu1, Qu2, Reic1, Rort1, Rort2, Tajlorm1, Vr1, Vra1, White1, Witt3, Zip5, Želj1, Žiž5, Žiž9,

Filozofija jezika. Filozofija jezika je filozofska disciplina koja se bavi jezikom. Filozofijom jezika se, u specifičnom smislu, nazivaju filozofski pristupi pojedinačnim lingvističkim ili nelingvističkim jezicima ili općem pojmu jezika, odnosno, filozofski pristupi zasnovani na tumačenju filozofskih problema kao problema jezika. Filozofijom jezika se ne uzima u obzir samo jezik nego i onaj koji se služi jezikom. Ako se lingvistički jezik smatra paradigmatskim primjerom jezika tada se u filozofskim istraživanjima uzima u obzir i proučavanje onih simboličkih djelatnosti koje su u bitnim crtama srodne ili slične jeziku. Filozofija jezika ima dugu pretpovijest posrednog bavljenja jezikom od Platona do Nietzschea. Filozofija jezika kao neposredno bavljenje jezikom kao filozofski centriranim problemom obilježje je XX. stoljeća: u takozvanom lingvističkom obratu u hermeneutici (Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer, Ernst Tugendhat), analitičkoj filozofiji (Ludwig Wittgenstein, John Langshaw Austin, Willard Van Orman Quine, Donald Davidson, Saul Kripke, Nenad Miščević), strukturalizmu (Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan), semiotici (Susanne Langer, Charles Morris, Umberto Eco), semiologiji (Roland Barthes), poststrukturalizmu (Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault). Posebne filozofske discipline koje se bave jezikom su: teorija značenja, teorija znanja, kognitivna teorija, teorija diskursa, teorija interpretacije i teorija recepcije.

LITERATURA: Bart14, Benv2, Blac1, Cass1, Cow1, Dele2, Derr1, Derr2, Derr3, Derr4, Derr5, Devit1, Felm2, Good7, Hje1, Kris5, Kris12, Lyo7, Marti1, Miš3, Miš4, Miš6, Pae5, Potrč6, Qu1, Qu2, Šk1, Todo2, Todo3, Witt1, Witt2, Witt3, Witt4

Filozofija kao umjetnost. Filozofija kao umjetnost jedan je od modela rane konceptualne umjetnosti. Obilježava ga stav da umjetnici rade s jezicima svijeta umjetnosti dovodeći ih u odnose s jezicima filozofije, znanosti i ideologije. Razlikuju se dva pristupa: (1) proširivanjem pojma ready-madea od postupka proglašavanja izvanumjetničkog predmeta umjetničkim djelom prešlo se na proglašavanje teorijskih objekata znanosti i filozofije umjetničkim djelima konceptualne umjetnosti (Bernard Venet, rani radovi *Art&Languagea*); (2) uvođenjem filozofskih analiza, spekulacija i rasprava u svijet umjetnosti ostvaruje se eksces u kulturološki dominantnom modernističkom svijetu umjetnosti, iz kojeg je teorijski govor o umjetnosti bio isključen (Joseph Kosuth, *Art&Language*, Mel Ramsden, Ian Burn, *Grupa Kôd* i *Grupa (Ǝ, Grupa 143*).

Primarna upotreba filozofije kao ready-madea realizirana je u seriji radova Bernarda Veneta, u kojima je u galerijskom prostoru izlagao predavanja znanstvenika i filozofa kao specifičan filozofski i znanstveni sadržaj. U ranim tekstovima *Art&Languagea* doslovno su prenošene rasprave analitičkih filozofa i strukturalističkih teoretičara (*Naslov jednak tekstu*, 1967.), a u kasnijim radovima, ranih 70-ih, u okviru svijeta umjetnosti i umjetničkih škola vođene su rasprave po modelima filozofskog analitičkog govora o jeziku, prikazivanju i interpretaciji umjetnosti (*De Legibus Naturae*, 1971.).

LITERATURA: Artla11, Artla21, Kosu2, Kosu4, Kosu8, Ko9su14, Mey1, Rado2

Filozofija poslije umjetnosti. Filozofija poslije umjetnosti ostvarena je kao aktualizacija hegelijanskih teza o smrti ili kraju umjetnosti.

Po tradicionalnoj i humanističkoj koncepciji, na primjer heideggerovskog smjera, bitni je smisao umjetnosti u moderno doba izgubljen njezinim racionalno konstruktivnim, intelektualnim, autopoetičkim i proteorijskim razvojem. Zadatak filozofije i estetike je govor o izvornom, prvobitnom smislu umjetnosti. Prema teoriji kraja umjetnosti Arthura Dantoa umjetnost je krajem XIX. stoljeća riješila sve probleme prikazivanja i povijesno dovršila jedan oblik postojanja umjetnosti. Tijekom XX. stoljeća umjetnost je, s jedne strane, postala subjektivna razvijajući se kroz različite ekspresionističke tendencije, a, s druge strane, proteorijska razvijajući se od autopoetičkog rada umjetnika u filozofski govor o prirodi umjetnosti. Prema ambijentalnom umjetniku i estetičaru Nenadu Petroviću povijest zapadne umjetnosti vodila je transformaciji umjetničkog djela kao materijalnog predmeta u duhovni filozofsko kontemplativni model sinteze spoznaje i doživljaja svijeta. Promišljanje umjetnosti preobražava se u filozofsku kontemplaciju prirode svijeta iz konteksta umjetničke povijesti i aktualne egzistencije.

LITERATURA: Dan1, Dan3, Dan4, Dan7, Grli3, Heg2, Petro1, Petro2, Petro3, Petro4, Petro5, Petro6, Petro7, Petro8, Pollin1

Filozofija slike. Filozofija slike je teorija koja razmatra: (1) pojam slike kao opći filozofski objekt i nije direktno povezana s pojmom umjetničke slike; (2) pojam umjetničke slike i slikarstva.

Slika kao opći filozofski pojam ukazuje na prikaz (reprezentaciju) koja odražava ili prikazuje realno biće, predmet, situaciju, događaj ili apstraktni objekt. Razlikuju se četiri karakteristična filozofska koncepta slike: optička, perceptivna, mentalna i apstraktna. Optička slika je mehanički odraz vidljivog nastao refleksom svjetla na površinama vode, stakla, ogledala i mrežnici oka, bez udjela ljudskog rada. Optička slika je prirodni fenomen koji podliježe fizičkim zakonima prostiranja svjetlosti i psihofiziologije subjekta vizualne percepcije. Perceptivna slika podrazumijeva opažaj, doživljaj vidljivog oblikovan ljudskom sposobnošću opažanja i razumijevanja. Perceptivna slika, za razliku od optičke, nije mehanički odraz nego namjerni izbor vidljivog, strukturiran percepcijskim i jezičkim pravilima i zakonima. Mentalnom slikom nazivaju se doživljaji vizualnog karaktera dostupni introspektivnim putem. Filozofski problem definiranja mentalne slike je otvoren, jer osim introspektivnih uvida i pokušaja stvaranja teorijskih konstrukta (modela mentalnih slika), ne postoje empirijski dokazi o njezinom postojanju. Apstraktnom slikom nazivaju se formalni filozofski, logički i matematički modeli uspostavljanja odnosa preslikavanja između dva tijela, matematička skupa ili apstraktna konceptualno konstruirana objekta, pri čemu je jedan original, a drugi izveden operacijom vizualnog, geometrijskog ili logičkog preslikavanja originala. Svaku sliku određuju dva odnosa: (1) odnos prema originalu koji prikazuje (slika je model i prikaz originala); (2) jezički, logički ili vizualni izgled slike, koja je specifična činjenica u odnosu na druge slike, predmete i činjenice.

Filozofija umjetničke slike, filozofija slikarstva, filma, fotografije ili videa bavi se problemom slike izvedene manualnim ili medijskim radom umjetnika. Umjetničku sliku obilježava namjera da bude načinjena kao umjetnička slika i vizualni izgled primjeren estetskim i umjetničkim kriterijima definiranja koncepta slike i umjetnosti u svijetu umjetnosti ili u povijesnom razdoblju. S ontološkog stajališta, tj. stajališta postojanja slike kao stanja materijala i oblika pojavnosti površine, razlikuju se: (1) fotografska slika, nastala fotografskim svjetlosno-kemijskim procesom; (2) grafička slika, nastala likovnim manualno mehaničkim ili kemijskim oblikovanjem površine (crtanje, slikanje, otiskivanje); (3) elektronička slika, nastala generiranjem artificijelne elektroničke vizualne strukture obradom fotografske ili video slike, odnosno stvaranjem čiste elektroničke slike na temelju aspekata medija (kompjutorska i video slika); (4) pokretna filmska slika (svjetlosno-kemijski dobivena serija slika koja se mehanički linijski pomiče u vremenu) i video slika, zasnovana na elektroničkom zapisu svjetlosnog traga. Semantički pojam slike ukazuje na: (1) značenja slike proizvedena uspostavljanjem podudarnosti između slike i predmeta koji prikazuje na temelju vizualne sličnosti ili konvencija prikazivanja; (2) značenja slike proizvedena određenjem slike kao strukture znakova, simbola ili ikonografski kodiranih prikaza (engl. *images);* (3) značenja slike određena umjetno stvorenim konvencijama i pravilima upotrebe slike kao predmeta ili likovne danosti u kontekstu umjetnosti i kulture. Povezivanje ontološkog i semantičkog određenja slike ostvaruje se vizualnim izgledom slike. Vizualnost slike je empirijski horizont slikarstva i definira se kao osjetilna artikulacija slike. Na toj artikulaciji gradi se semantička ideološka artikulacija slikarstva kao umjetnosti i oblika izražavanja i produkcije značenja u kulturi. Vizualnost kao posrednik je oblik specifičnog umjetničkog povezivanja ontoloških i semantičkih aspekata slike u kodiranu cjelinu.

Filozofija slike razvijena je u nekoliko smjerova: (1) fenomenologija slike se bavi doživljajem, izgledom, pojavnošću i recepcijom vizualnih slika; (2) ontologija slike bavi se definiranjem statusa i smisla slike kao predmeta i statusom odnosa slike kao predmeta i drugih predmeta koje ona prikazuje; (3) filozofija psihologije slike bavi se pitanjima vizualne percepcije, mentalnog predočivanja vizualnih slika, doživljajem umjetničkog djela i odnosima mentalnih, perceptivnih ili optičkih slika i vizualnog izgleda svijeta; (4) semantika slike objašnjava uspostavljanje i funkcioniranje značenja slike u kulturi i razumijevanje značenja slike kao specifičnog tipa značenja ili kroz odnose značenja slike i neslikovnih prikaza (akustičkih, jezičkih, mentalnih); (5) semiotika i semiologija slike bave se interpretacijom slike kao strukture znakova i strukturalnih odnosa znakova (modela označivanja, produkcije značenja vizualnim slikama) u svijetu umjetnosti i kulture; (7) filozofija prikazivanja (reprezentacije) bavi se lingvističkim, semiotičkim, semiološkim, hermeneutičkim i psihološkim interpretacijama prikazivanja u tekstualnim ili slikovnim modelima (slikarstvo, film, fotografija, moda, reklame, vjerski i mistički dijagrami i formule); (8) filozofija recepcije istražuje oblike recepcije umjetničkog djela i njezinu ulogu u izgradnji (dovršetku) umjetničkog djela; (9) estetika slike ili filozofija slikarstva bave se estetskom i filozofskom interpretacijom umjetničkog djela (slike) i slikarstva, objedinjujući prethodne pristupe i modele analize radi traženja i objašnjavanja

opće prirode slike i slikarstva. Filozofija slike može biti definirana i kao filozofija slikarskog stila kada raspravlja o aktualnom svijetu slikarstva, ili kao filozofija povijesti umjetnosti kada raspravlja o povijesti slikarstva. U najopćenitijem smislu zadatak estetike ili filozofije slikarstva nije interpretacija pojedinačne slike, stila ili umjetnosti nego analiza i rasprava povijesnih i aktualnih filozofskih i kritičkih teorija slike ukazivanjem na njihove razlike, podudarnosti, intertekstualne odnose, zablude, otkrića i granice razumijevanja.

Da bi neka slika bila objekt filozofske analize, nužno ju je definirati kao filozofski teorijski objekt. Slika je filozofski teorijski objekt kada je opisana, objašnjena i interpretirana terminima i modelima filozofskog diskursa. Slika se kao vizualni fenomen prevodi u govorni i pisani tehnički jezik filozofije. Prevođenje slike u govorni ili pisani tehnički jezik filozofije nije jedinstven i cjelovit postupak. Naprotiv, filozofskih interpretacija slike ima onoliko koliko i filozofskih gledišta, odnosno škola. Dok se u fenomenološkoj teoriji slika promatra kao uzrok cjelovitog prostorno vremenskog događaja i doživljaja koji prožimanjem vizualnih vrijednosti slike i osjetilnih sposobnosti subjekta uvijek nadilazi mogućnost jezičkog opisa, u semiotičkoj filozofiji slika je analogna tekstu ili jeziku i može se potpuno interpretirati formalnim aparatom ikonografije, lingvistike, semiotike, semiologije i teorije teksta. Jedan od karakterističnih primjera filozofskih nedoumica o pojmu i statusu slike je analiza apstraktne slike. Sa stajališta ontološke filozofije slike apstraktna slika može biti opisana kao neslika ili antislika, budući da se ontološki status slike poistovjećuje s ontološkim statusom prikazanog predmeta, kojeg na slici nema. Ontološka filozofija taj problem rješava: (1) nepriznavanjem apstraktnog slikarstva za umjetnost; (2) poistovjećivanjem bitka slike (njezine ontološke suštine) s platnom i materijalnom činjeničnošću slike kao predmeta; (3) uvođenjem institucionalnih kriterija na temelju kojih se kaže da apstraktno slikarstvo ne zadovoljava bitne ontološke kriterije, jer ne prikazuje predmet i ne ostvaruje ontološku određivost pikturalne plohe, ali se dogovorom predstavnika svijeta umjetnosti (institucija umjetnosti) apstraktna slika prihvaća kao umjetničko djelo slikarstva u proširenom i otvorenom smislu. Ontološki paradoks apstraktnog slikarstva se za semiotičku i semiološku teoriju ne postavlja, jer obje teorije i prikazivačke i neprikazivačke slike tumače kao oblike ikonografskog ili znakovnog zapisa koji se u filozofskoj aproksimaciji može poistovjetiti sa značenjskom produktivnošću teksta.

LITERATURA: Arnh3, Balm4, Balm5, Bats1, Benja1, Božič1, Božič4, Božič5, Božič6, Božič7, Božič10, Brej10, Bri2, Brokd1, Brun1, Bry1, Bry2, Bry3, Br4, Bry5, Bula3, Carrolln5, Čač5, Derr5, Fos4, Gibs1, Gled1, Herb1, Jay2, Jay3, Krauss16, Kuhn1, Lac2, lac6, Marin1, Marin2, Marin3, Marin4, Marin5, Marin6, Marin7, Marin8, Marin9, Marin10, Medo1, Medo2, Medv13, Mik9, Mik10, Mik11, Mitch3, Mitch5, Mox2, Pley2, Schef1, Schef2, Schef3, Schef4, Schef5, Schef6, Schef7, Schi1, Šej1, Šuv28, Šuv40, Šuv48, Šuv52, Šuv53, Šuv89, Taylor1, Zab3

Filozofija umjetnosti. Filozofija umjetnosti je filozofska disciplina unutar koje se tematizira, opisuje, objašnjava ili interpretira intenzionalni (mišljenjem predočeni) ili ekstenzionalni (postojeći, povijesni) pojam umjetnosti, svijeta umjetnosti, povijesti umjetnosti i različitih diskursa o umjetnosti. Filozofija umjetnosti nastaje iz filozofske estetike usmjeravanjem "teorijske pažnje" na problem umjetnosti i njegovo filozofsko prikazivanje (opisivanje, objašnjavanje, interpretiranje, raspravu). Da bi filozofija umjetnosti nastala i razvijala se, od Hegela i Schellinga preko Theodora W. Adorna do Arthura C. Dantoa, bilo je potrebno da se opći pojam "estetike" kao filozofije ili znanosti o spoznaji osjetilnog i lijepog (umjetnost je *viđena* kao poseban slučaj lijepog) transformira u "filozofsko zastupanje umjetnosti". Time je filozofija umjetnosti uspostavila: (a) posebno područje bavljenja ("umjetnost" u najširem smislu riječi), (b) kompetencije (filozofsko poznavanje povijesne ili aktualne umjetnosti), i (c) filozofsku instituciju (specifičan oblik filozofskog diskursa različit i od diskursa estetike u njezinom prvobitnom smislu kako ga definira Alexander Baumgarten ili, radikalnije, Immanuel Kant). Filozofija umjetnosti kao posebna autonomna institucija razlikuje se od estetike po tome što ne proučava niti raspravlja opći pojam osjetilne spoznaje (spoznaje lijepog, odnosno, ukus) i od teorije umjetnosti po tome što zadržava filozofske kompetencije u odnosu na konkretnu *praksu* umjetnosti. To znači da je filozofija umjetnosti opća filozofska misao ili teorija o umjetnosti (idealnoj teorijski konstruiranoj zamisli umjetnosti, povijesti umjetnosti, aktualnoj umjetnosti, mogućoj umjetnosti budućnosti, odnosno, o razlikujućim diskursima o umjetnosti). Cilj filozofije umjetnosti je utvrđivanje i potvrđivanje filozofske metalegitimnosti diskursa o umjetnosti u odnosu na estetiku, teorije umjetnosti i samu umjetnost, drugim riječima, filozofija umjetnosti, uobičajeno, ne uspostavlja novo znanje o umjetnosti nego čini mogućim uvjete i okolnosti u kojima se uspostavljaju odnosi značenja, smisla i vrijednosti umjetnosti i svakog diskursa o umjetnosti (institucionaliziranog znanja o umjetnosti).

Filozofija umjetnosti nema direktan predmet spoznaje, on postoji samo preko poretka znanosti i teorija

umjetnosti. Ali, ona *želi svoj predmet* i oko predmeta želje se vodi filozofska borba. Analogno Louisu Althusseru, filozofija zastupa umjetnost u domeni znanja, odvajajući imaginarno od znanstvenog i time postaje potvrda legitimnosti znanstvenosti samih znanosti i teorija o umjetnosti. Filozofija umjetnosti svojim zastupanjem čini legitimnim svako drugo zastupanje umjetnosti diskursom (od kritike preko posebnih znanosti do estetike).

Tako određene granice između estetike, filozofije umjetnosti i teorije umjetnosti su jasne i čvrste, što čini idealiziranu shemu odnosa. Istraživanja konkretnih primjera pokazala bi da se pojmovi "estetika" i "filozofija umjetnosti" često upotrebljavaju kao sinonimi ili srodni termini, a da "teorije umjetnosti" i posebne filozofije umjetnosti (filozofija glazbe, filozofija slikarstva, filozofija dizajna, filozofija književnosti, filozofija filma i kazališta) imaju srodne metode, ciljeve i rezultate, odnosno, da su barem u intertekstualnim odnosima razmjene interpretativnih mogućnosti.

Razvoj i preobrazba filozofije umjetnosti mogu se načelno promatrati kroz sljedeće tematizacije: (1) opća filozofija umjetnosti koja promišlja najopćenitiji ili idealni (intenzionalni) pojam umjetnosti ili opće pojmove posebnih umjetnosti kakve su, na primjer, filozofije umjetnosti Hegela i Schellinga. Pri tome se opća filozofija umjetnosti ne bavi pojedinačnim umjetnostima nego svime što je zajedničko različitim umjetnostima, izvodeći ih iz jedinstvenog izvora (pojma, misli, ideje), a "suština" ili neko posebno "svojstvo" umjetnosti se interpretira u odnosu prema filozofiji; (2) filozofija posebnih umjetnosti (filozofija glazbe, filozofija slikarstva, filozofija kiparstva, filozofija dizajna, filozofija književnosti, filozofija kazališta, filozofija baleta, filozofija opere, filozofija filma, filozofija popularne umjetnosti, filozofija kulture, filozofija povijesti umjetnosti, filozofija prikazivanja, filozofija recepcije, itd.). Pri tome se filozofija umjetnosti ne određuje kao opće mišljenje o pojedinačnom umjetnosti nego kao primjenjivi metajezik ili diskurs o posebnoj umjetničkoj disciplini i praksi, što znači da se filozofija umjetnosti definira kao dvostruka artikulacija ili posredovanje znanja o filozofskim interpretacijama umjetnosti i o filozofskom posredovanju znanja o umjetnosti; (3) filozofija posebnih diskursa o umjetnosti (filozofija kritike, filozofija teorije umjetnosti, filozofija posebnih i općih znanosti o umjetnostima). Pri tome se filozofija umjetnosti opisuje kao (a) kritika diskursa o umjetnosti kada ih analizira, opisuje, objašnjava, interpretira i raspravlja u odnosu na ustanovljene metakriterije filozofije, uočavajući njihove greške, anomalije, mistifikacije, itd, (b) *terapija* diskursa o umjetnosti kada autorefleksivno unutar samog diskursa o umjetnosti ili metakritički (analiziranom diskursu vanjskim metakriterijem) dani tekst korigira ili usavršava, ili (c) dekonstrukcija diskursa o umjetnosti kada kao vanjski (drugi) diskurs u odnosu na diskurs interpretacije umjetnosti preuzima njegove postupke prikazivanja (opisivanja, objašnjavanja, interpretacije i rasprave), da bi se ukazalo na metafizičke granice, prešutna znanja i vrijednosti, odnosno, namjere, ciljeve i rezultate samog diskursa; i (4) pokazuje se da u postmodernoj pojam umjetnosti više nije autonomno područje ili institucija izražavanja, prikazivanja ili stvaranja nego da je u pitanju postojanje međuprostora ili pretapanje umjetnosti u *produkcije* masovne kulture, čime filozofija umjetnosti postaje filozofija kulture ili posebnih djelatnosti kulture (filozofija prikazivanja, filozofija izražavanja, filozofija kiča, filozofija potrošnje, filozofija mode, filozofija kontrole i menadžmenta u kulturi), a time se autonomna koncepcija moderne filozofije umjetnosti narušava i postaje vrsta opće filozofije, čime se vraća u područje posebne i nepostojane estetike koja se definira kao znanost ili teorija recepcije, potrošnje, želje, moći, uživanja i konstituiranja unutar kulture.

Uspostavljanje posebnih filozofija umjetnosti (filozofija glazbe, filozofija slikarstva, filozofija kiparstva, filozofija književnosti, filozofija kazališta, filozofija baleta, filozofija opere, filozofija filma, filozofija popularne umjetnosti, filozofija kulture, filozofija povijesti umjetnosti, filozofija prikazivanja, filozofija recepcije, filozofija kritike, filozofija znanosti o umjetnosti, filozofija teorije umjetnosti) odvija se na dvije razine: (1) kao uspostavljanje filozofije umjetnosti u okvirima neke filozofske škole (njemačkog filozofskog idealizma, pozitivizma, pragmatizma, marksizma, fenomenologije, hermeneutike, egzistencijalizma, analitičke filozofije, dekonstrukcije ili širih interdisciplinarnih teorijskih *formacija* kao što su strukturalizam, semiotika, semiologija, poststrukturalizam, postmoderne teorije) ili u okvirima specifičnih filozofskih disciplina (metafizike, ontologije, epistemologije, filozofije percepcije/recepcije, aksiologije, teorije značenja), i (2) kao uspostavljanje filozofije umjetnosti u odnosu na (a) specifične umjetnosti (filozofija glazbe, filozofija slikarstva, filozofija kiparstva, filozofija književnosti, filozofija kazališta, filozofija filma, filozofija dizajna, itd.), (b) specifične prakse u okviru umjetnosti koje korespondiraju različitim umjetničkim disciplinama, na primjer, filozofija romantizma, filozofija ekspresionizma, filozofija dade, odnosno, filozofija avangarde, modernizma ili postmodernizma nastaje kao

interdisciplinarna rasprava određenih *makroformacija* u okvirima povijesti umjetnosti, i (c) specifičnih postupaka umjetnosti, na primjer, filozofija prikazivanja, izražavanja, stvaranja ili recepcije nastaje u odnosu na konkretnu umjetnost ili u odnosu na sinkronijske i dijakronijske odnose različitih umjetnosti.

LITERATURA: Ag2, Ado1, Bad5, Bad6, Bad7, Bad10, Benja1, Benja2, Cac1, Carrolln1, Carrolln4, Damnja3, Dan3, Dan4, Dan12, Det1, Erj16, Erj17, Erj18, Heg2, Hriba1, Kenn1, Kopič1, Langer2, Lot2, Marg1, Marg2, Nan3, Šuv97, Pejo1

Fluksus. Fluksus (Fluxus) je neoavangardni pokret koji je djelovao u Sjedinjenim Američkim Državama i Europi od 1962. godine. Umjetnost fluksusa karakterizira intermedijalnost, tj. rad u glazbi, performansu, asamblažu, poeziji, hepeningu i različitim umjetničko-životnim oblicima ponašanja. Fluksus pripada dadaističkoj i postduchampovskoj tradiciji umjetničkog aktivizma i direktnog djelovanja u spajanju života i umjetnosti. Fluksus je blizak neodadi, hepeningu, mixed media i eksperimentima u vizualnoj poeziji. Počeci fluksusa su u avangardnoj školi *Black Mountain College* u Severnoj Karolini i nastavi Johna Cagea na *New School for Social Research* u New Yorku od 1956. do 1958. godine. Cageovi studenti su postali vodeći predstavnici neodade i fluksusa: George Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Allan Kaprow i Al Hansen. Između 1958. i 1960. nastaju hepening i asamblaž kao evolucija duchampovskih ready-made strategija upotrebe izvanumjetničkih predmeta kao umjetničkih djela. Hansen radi na prostorno-vremenskoj umjetnosti, a Mac Low i Higgins zamisao slučaja (slučajnosti) primjenjuju u poeziji i eksperimentalnom kazalištu. George Maciunas sve te različite akcije i događanja uobličuje u novi internacionalni pokret nazvan fluksus. Maciunas djeluje u Sjedinjenim Američkim Državama i u Njemačkoj, gdje se susreće s njemačkom akcionom muzikom i dekolažom. Susreće umjetnike kao što su Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Ben Vautier. Maciunas je organizirao više fluksus festivala *(Festa Fluxoru)*, koji su se oslanjali na tradiciju dadaističkih kabareta, a realizirani su u rasponu od avangardnih muzičkih koncerata i čitanja poezije do projekcija i hepeninga. 1962. i 1963. održano je više festivala u Njemačkoj, Danskoj, Švedskoj i Francuskoj. U New Yorku su akcije organizirali George Brecht i Robert Watts. Od 1963. vodeći umjetnici se posvećuju izdavačkoj djelatnosti. La Monte Young i Jackson Mac Low objavljuju fluksus zbornik nazvan *Jedna antologija* (1963.), Maciunas pokreće *Fluxus godišnjak* (1962.-1964. i 1968.), a Vostell publicira dekolaže. Godine 1964. Higgins osniva izdavačku kuću *Something Else Press*. Pored navedenih autora u fluksusu su djelovali Henry Flynt, Ken Friedman, Emmett Williams, Giuseppe Chiari, Robert Filliou, Earle Brown, Walter de Maria, Yoko Ono, Robert Morris, Robert Watts.

U formalnom su smislu djela fluksusa otvoreni i nekonzistentni multimedijalni, intermedijalni, dekolažni i mixed media radovi (akcije) i oblici ponašanja. Mnoga djela neodredivog medijskog karaktera su dvostruko realizirana: (1) kao kratke upute za izvođenje rada (opis kako, što i zašto činiti u prostoru i vremenu); (2) kao izvođenja ili događaji pred publikom (festivali, hepeninzi, koncerti, akcije). Tipična fluksus uputa je, na primjer, tekst Roberta Filliou *Ne-komad #1*: "To je komad koji nitko ne smije gledati. To jest, nedolazak publike čini komad. Kao i vrlo veliko reklamiranje spektakla preko novina, radija, televizije, privatnih poziva, itd. Nikome ne smije biti rečeno da ne dođe. Nikome ne bi trebalo reći da stvarno ne treba doći. Nikoga ne smijemo spriječiti da dođe, ni na koji način!!! Ali nitko ne smije doći, inače nema komada. To jest, ako gledaoci dođu, komada nema. A ako ni jedan gledalac ne dođe, opet nema komada... Hoću reći, kako god okrenete, komad je tu ali je to ne-komad". Takvi tekstovi mogu se nazvati i konceptima, jer predviđaju i u jezičkoj formi zamišljaju i projektiraju umjetnički rad. Oni se razlikuju od koncepata konceptualne umjetnosti budući da su radovi prvog stupnja, a ne teorijski metarad s jezikom. Fluksus umjetnici rade s jezikom i zamislima izraženim jezikom kao primarnim, doslovnim i izravno korištenim materijalom direktne umjetničke gestualne i biheviorale intervencije. Konceptualni umjetnici koriste jezik i ideje u metajezičkom smislu izlazeći iz svijeta stvaranja i djelovanja, tj. analizirajući i raspravljajući o jeziku i zamislima umjetnosti kao o teorijskim objektima. U fluksusu se radi s umjetnošću kao idejom, a u konceptualnoj umjetnosti s idejom kao idejom umjetnosti. U fluksusu jednaku važnost i tretman imaju Maciunasovi dijagramski programi festivala, fluksus festivala (događaji), police s fluksus knjigama, sviranje ili nesviranje muzičkih instrumenata (Nam June Paik i čelistica Charlotte Moorman), snimanje beskrajnih ponovljenih radnji na film, snimanje nagih tijela (Yoko Ono).

Zamisli fluksusa slične su neodadi; pojedine se autore može identificirati i kao neodadaiste i kao fluksusovce. Bitna razlika između ta dva pokreta je u emocionalnom i ideološkom karakteru. Neodada je hladna i specifikatorska aktivnost konstatiranja činjenica i činjenja. Neodadaisti bez ekspresivnih gesti izvode svoj rad s materijalima, predmetima i tragovima potrošačke visokomodernističke kulture. Radovi Allana Kaprowa, Jaspera Johnsa i Roberta Rauschenberga ne odnose

se na politiku i političko nego su usmjereni na kritike visoko modernističke kulture i umjetnosti. Fluksus, naprotiv, ima vitalistički, egzistencijalni, spiritualni i politički karakter. Zasniva se na sljedećim društveno emancipatorskim pozicijama: (1) život je umjetničko djelo, umjetničko djelo je život; (2) fluksus radi kako s medijima zapadne kulture (tradicija glazbe, elektronika, film, video, izdavaštvo), tako i s budističkim i zenovskim konceptima svijesti, slučaja, prosvjetljenja (od fluksus akcija se umjesto estetskog uživanja očekuje zenovsko probuđivanje); (3) fluksus ostvaruje ljevičarsku revolucionarnu političku viziju avangardi da kroz umjetnost i promjenu pojedinca treba promijeniti društvo. Prema Georgeu Brechtu pokret fluksus se sastoji od pojedinaca koji su vrlo različiti po svojoj osobnosti i radu, ali upadljivo sličnih po ljudskom pristupu, žestokoj borbi protiv gluposti, tuge i nedostatka smisla, što predstavlja ranu suvremenog života, a za ostvarivanje svijeta u kojem će spontanost, radost i humor, nova vrsta uzvišene mudrosti (mnogi umjetnici su prošli kroz zen budizam), kao i istinska pravda i društveno blagostanje i dobrobit (mnogi fluksusovci su ljevičari) postati svakodnevnica. Fluksus je emancipatorski pokret, budući da se zalaže za individualnu i društvenu promjenu koja se ostvaruje estetizacijom svakodnevnice i deestetizacijom umjetnosti. Fluksusom se bave umjetnici, neumjetnici, antiumjetnici, angažirani ili apolitički umjetnici, pjesnici ne-poezije, ne-plesači koji plešu, glumci i ne-glumci. Stoga je fluksus dijalektičan, jer njegovi stvaraoci suočavanjem suprotnosti žele ostvariti nove životne, duhovne i političke kvalitete (drugosti).

Od kraja 50-ih godina širom Europe odvijaju se procesi intermedijskog i mixed media djelovanja koji se mogu usporediti s fluksusuom i neodadom, iako u vrijeme nastanka nisu bili povezani s njima. To su: francuski novi realizam, Jean-Jacques Lebel, Manzonijevo postenformel ponašanje i govor umjetnika u prvom licu, letrizam, situacionizam, češki hepening (Milan Knižak), zagrebačka grupa *Gorgona*, rad beogradskih umjetnika Vladana Radovanovića i Leonida Šejke, kao i publikacije romanopisca Bore Ćosića (časopis *Rok* i kolažna i citatna knjiga *Mixed Media*). U Japanu se fluksus strategijama približavaju neki pripadnici grupe *Gutai*, ali i Tetsumi Kudo i Yayoi Kusama.

LITERATURA: Bloc2, Cag1, Ćos1, Ćos3, Doss1, Frank3, Fergl, Fly1, Gold2, Gold5, Hen1, Henr1, Higg1, Higg2, Jon2, Kapr1, Kos1, Kult2, Mont1, Mont2, Morg4, Nym1, Oliv15, Rothen1, Rothen2, Shaw1, Soh1, Stani1, Šuv109, Vos1

Fluksus i glazba. Kao interdisciplinarni umjetnički pokret fluksus je bio orijentiran glazbenom eksperimentu. Glazba je u fluksusu određena s nekoliko usporednih, proturječnih pristupa istraživanju i demonstriranju granica glazbe: (1) medija glazbe - suštinsko je pitanje da li je glazba određena medijima stvaranja, izvođenja, prenošenja, bilježenja i prijema (recepcije glazbe) ili su potpuno različiti, međusobno neusporedivi mediji mogući unutar glazbe ako postoji odgovarajuća konceptualna naddeterminacija razloga i načina upotrebe tih posebnih medija, (2) koncepta glazbe - ponuđen je odgovor da status "nečega" (pjevanja, sviranja, komponiranja, slušanja glazbe s radija, trčanja, pljuvanja, smijanja ili vođenja ljubavi) ima status glazbe (glazbene umjetnosti) ako postoji koncept koji omogućava da se "nešto neizvjesno" interpretira kao glazbena umjetnost (kao glazba i kao umjetnost), (3) fenomena glazbe - glazba je ono što se pojavljuje pred osjetima (sluha, vida, dodira), ali nije nužno usmjereno samo na sluh i doživljaj slušne pojave nego ima potpuno različite i promjenama otvorene tendencije vizualnom, haptičkom, seksualnom, ludističkom, političkom ili religioznom, (4) paradigme glazbe - glazba kao umjetnost je određena složenost (odnos, struktura, praksa) koja objedinjuje različite medijske, konceptualno-interpretativne, fenomenološke i institucionalne mogućnosti, zato su umjetnici fluksusa usmjereni, ne toliko na sami zvučni događaj (fenomen izvođenja i recepcije zvučne kompozicije) glazbe, koliko na rad na paradigmi glazbe; zapravo je paradigma glazbe "predmet" njihovih intelektualnih, tjelesnih, bihevioralnih, emotivnih, spiritualnih i političkih preokupacija, akcija i intervencija, i (5) diskurzivnih institucija glazbe - sve ove aktivnosti u glazbi, s glazbom i na glazbi nisu izvedene "nevino", što znači da se svaka gesta umjetnika fluksusa prepoznaje kao gesta provociranja onih diskurzivnih predodžbi koje identificiraju glazbu kao glazbu, kao umjetnost, kao kulturu i kao svijet; drugim riječima, muzika se ukazuje u demistifikacijama ideologije (projekta realnosti) glazbe kao umjetnosti i kao kulture u odnosu na životnu aktivnost pojedinca.

Ispitivanje granica glazbe kao medija, koncepta, fenomena, paradigme i diskurzivne institucije ima svoju povijest koju je George Maciunas izveo iz apstraktne kaligrafije i letrizma (vizualnih tipografskih istraživanja ontologije lingvističkog, vizualnog i muzičkog pisma), iz futurističkih i bruitističkih glazbenih eksperimenata tijekom povijesnih avangardi, kao i recepcijom i glazbenom preradom njihovih rezultata u djelima Edgara Varèsea, i iz dadaističkog teatra i njegovih evolucija do hepeninga. Na ovim mogućnostima uspostavljena muzika fluksusa eksperimentalno se razvijala: (1) kao dijagramsko

predočavanje zamisli (koncepta) glazbe kao glazbeno ili umjetničko djelo, (2) kao dijagramsko predočavanje fenomena (događaja s fenomenom zvuka) glazbe kao glazbeno ili umjetničko djelo, (3) kao "*tape* muzika", odnosno, kao glazba koja je stvarana, izvođena i slušana posredstvom elektronskog snimanja tona, tišine, šuma i buke, (4) kao "muzički teatar", pri čemu je obrat izveden od glazbe koja sugerira dramsku radnju u teatru (modernistička pozicija o funkcijama glazbe u teatru), preko postavljanja čina stvaranja ili izvođenja glazbe kao javnog scenskog ili izvanscenskog događaja (što se odnosi na zamisli apstraktnog ekspresionizma da je djelo trag izvođenja djela) do akcije ili hepeninga gdje su muzički, izvanmuzički (svakodnevni, javni, tajni, privatni, slučajni) zvuci čimbenici situacije ili događaja zajedno s bihevioranim, vizualnim, haptičkim, itd, (5) kao umjetnost koncepta (*concept art*) koja se bavi zamislima (plan djela), konceptima (pojmovna i verbalna formulacija plana djela) ili idejama (složenim odnosima zamisli i koncepta) glazbe kao fenomena (događaja u prostoru i vremenu), paradigme i institucije.

Fluksus glazba se ukazuje kao niz problemskih zahvata u odnos glazbe i drugih umjetnosti (poezije, slikarstva, skulpture, teatra, filma). Dok je u visokom modernizmu svaka umjetnička disciplina (glazba, teatar, slikarstvo, skulptura, film) težila posebnosti i autonomiji, postupci umjetnika fluksusa su bili usmjereni razaranju granica umjetničkih disciplina i, metaforički, otvaranju njihovih ontologija. Ovdje je potrebno navesti niz povijesnih koraka koji su doveli do potpune otvorenosti umjetničkog (teatarskog, glazbenog) djela u doba fluksusa: (1) u povijesnim avangardama (od ekspresionizma, futurizma, bruitizma, konstruktivizma, dadaizma i nadrealizma) napadano je umjetničko djelo kao fenomenološki cjeloviti predmet, situacija ili događaj i pri tome su uvedene nove tehnike kolaža (grubog semantički neorijentiranog povezivanja heterogenog materijala), montaže (sofisticiranog semantički orijentiranog povezivanja heterogenog materijala u novu smislenu cjelinu) i ready-madea (uvođenja izvanumjetničkih "pojava" u kontekst umjetnosti kao umjetničkog djela), (2) u muzičkoj avangardi poslije drugog svjetskog rata došlo je do realizacije i koncipiranja otvorenog umjetničkog djela (na primjer, eksperimenti Pierrea Bouleza, Karlheinza Stockhausena i Johna Cagea), gdje je muzička kompozicija (zasnovana na strukturalno-serijalnim načelima) "otvarana" (a) prema mogućnostima da muzičko djelo ne bude završena cjelina (komad) u organskom smislu nego struktura koja se potencijalno može dalje razvijati u zvučnom ili konceptualnom smislu, (b) prema mogućnostima da muzičko djelo bude završeno ili dovršeno intervencijom izvođača sa ili bez utjecaja kompozitora, (c) prema mogućnostima da muzičko djelo bude završeno ili dovršeno osjetilnim, konceptualnim ili fizičkim (tjelesnim, bihevioralnim, glazbenim) učešćem slušalaca (gledalaca), i (d) prema mogućnostima da se praksa glazbenog stvaranja uvede u druge disciplinarne i medijske eksperimente (teatra, performansa, radija, filma, videa i kompjutora), (3) u fluksusu se napuštaju kompozicijski (odnos tonalnog prema metafizici mimezisa) i strukturalni (serijalni formalno-konstruktivni) principi stvaranja, izvođenja i recepcije muzičkog djela, koje se razumijeva kao otvoreno djelo koje opstoji na efektima "izvođenja" situacije i događaja posredstvom heterogenih "elemenata" (elemenata koji potječu iz glazbe, skulpture, poezije, svakodnevnice, prirode i kulture).

Drugim riječima, glazbena djela fluksusa su performansi (događaji) ili koncepti (tekstovi) kojima se djeluje: unutar svijeta glazbe, u svijetu umjetnosti ili društvu. Karakteristični primjeri su: "Muzika kapi: Za jedno ili više izvođenja. Izvor tekućine koja kapa i prazna vaza su tako postavljene da voda pada u vazu" (George Brecht, 1959.), "Solo za dirigenta: Dirigent ulazi i duboko se klanja prema publici. On ostaje u položaju naklona dok izvodi različite geste rukama na podu, kao što su: vezuje žnirance na cipelama, izvlači čarape, odjećom briše cipele, skuplja trunje s poda, itd. Performans završava kada se dirigent uspravi i izađe" (George Maciunas, 1965.), ili "Glazba za dva izvođača: U zatvorenoj sobi prolaze dva sata u tišini. (Oni mogu činiti što god žele osim razgovarati)" (Mieko Shiomi, 1963.). Glazbeno djelo u fluksusu postoji kao "trag" ili "dokument", odnosno "odloženi zvuk" ili omogućavanje i emancipiranje performativnih mogućnosti i situacija umjetnika (George Brecht, George Maciunas, La Monte Young, Mieko Shiomi). Muzičko djelo je djelo po egzistencijalnom izvođenju ili odigravanju događaja ili njegovom konceptualnom predočavanju, a ne po kompozicijskim ili strukturalnim naddeterminacijama glazbe kao umjetnosti u tradiciji Zapada. Zato je John Cage zapisao: "glazba se nikada ne zaustavlja, mi smo oni koji je isključe..."

LITERATURA: Bloc2, ag1, Nym1, Oliv15, Shaw1, Šuv109

Forma. Forma je oblik, kroj, lik, vanjska strana, kalup, uzor, model. Često se pojam forme definira kao suprotnost pojmu sadržaja. Prema općoj definiciji forma je za osjetila oblikovana materijalna pojavnost umjetničkog djela ili način na koji djelo postoji. Forma postoji kao materijalna, perceptivna, semantička, estetska i umjetnička činjenica, odnosno, stvoreno i

prisutno stanje stvari, ali i pojavnost (fenomen), izgled i predočivost umjetničkog i estetskog. Pojam forme se obično definira na tri nivoa: (1) kao činjeničnost, prisutnost, izgled i pojavnost umjetničkog djela koja čini moguće uspostavljanje i djelovanje svih aspekata djela, (2) kao određeni pojedinačni poredak, pravilo poretka ili efekti poretka koji čini umjetničko djelo ili se pojavljuje u okviru njega, i (3) kao specifični konceptualni, medijski, materijalni i perceptivni okvir koji čini mogućim pojavljivanje, postojanje i recepciju djela. Estetičar Ivan Focht je definirao pojam forme na dvadeset i četiri načina: (1) forma kao formalnost, (2) forma kao modus, (3) forma kao medij, (4) unutrašnja forma, forma kao prooformljenost, (5) vanjska forma, (6) transcendentna forma, (7) imanentna forma - forma kao *morfé* u Aristotelovom smislu, (8) forma u Kantovom smislu, (9) forma u Herbartovom smislu, (10) forma kao stil, (11) forma kao *species* odnosno *genus*, (12) estetička forma, (13) forma kao formacija, (14) forma kao izraz sadržaja, (15) forma kao igra - formalizam, (16) forma kao odsutnost sadržaja, (17) forma kao ukras, (18) forma kao opseg, kontura, (19) forma kao iskaz - formulacija, (20) forma kao kristalizacija sadržaja - oformljenost, (21) forma kao manifestacija, (22) forma kao način ponašanja u životu, (23) forma kao klasifikacija, odnosno kategorizacija sadržaja, i (24) forma kao red ili poredak.

Pristupi umjetničkoj formi se razlikuju: (a) u tradiciji gdje se forma određuje kao najčešće mimetičko ili prikazivačko sredstvo za uspostavljanje i prijenos mogućih tematizacija i informacija (izraz, prikaz), (b) u modernoj, gdje se forma pretpostavlja kao specifična suštinska odrednica autonomnog umjetničkog djela, bez obzira da li se ona interpretira fenomenološki (naglasak na pojavljivanju forme pred osjetilima i za osjetila), psihološki (naglasak na perceptivnim i poetičkim aspektima subjekta doživljaja ili stvaranja forme) ili semiotički (forma kao jedan pred-znakovni sistem ili sintaktički poredak, forma kao nosilac znaka ili označitelj i forma kao znak ili struktura znakova, tj. kao tekst), i (c) u postmodernoj, gdje se forma interpretira kao povijesni obećani poredak, kod ili semantički vrijedan tekst koji nosi značenja svojeg porijekla ili trenutnih kontekstualiziranja u eklektičnim umjetničkim produkcijama. Za postmodernu je bitna definicija Josepha Kosutha da se forma ne mora mijenjati, a da se njena značenja mogu mijenjati. Može se postaviti teza da u povijesti umjetnosti, bez obzira da li se radi o tradiciji, modernoj ili postmodernoj, postoji tenzija između teorijskih pozicija koje formu interpretiraju kao središnji problem svakog umjetničkog čina ili produkcije i teorijskih pozicija koje formu tumače samo kao posrednika proizvodnje i komunikacije značenja, smisla, vrijednosti, zadovoljstva ili transcendentnog doživljaja.

LITERATURA: Ag4, Blin1, Božič3, Ejh1, Erj10, Foch1, Jam1, Krauss3, Langer1, Levis2, Morp3, Morp4, Pelc1, Pern3, Pet1, Prij1, Rot6, Schn1, Šuv48, Šuv 49

Formalistička kritika. Vidi: Estetički formalizam, Formalizam, Kritika

Formalizam. Formalizam je znanstvena, filozofska i estetička koncepcija zasnovana na stavu da je zadatak teorije istraživanje forme (oblika). Michel Foucault smatra da se, razmotri li se neobična sudbina formalizma u XX. stoljeću, od slikarstva preko muzikologije, etnologije i arhitekture do teorijskih disciplina, očituje da je formalizam jedan od najutjecajnijih teorijskih pravaca XX. stoljeća. On tvrdi da formalizam kao širi duhovni, spoznajni, teorijski i kulturni fenomen predstavlja duh vremena moderne epohe i da ima isti značaj koji su za opću kulturu XIX. stoljeća imali romantizam i pozitivizam. Pojam formalizma identificira se s pojmom modernizma i zato se formalizam tretira kao jedan od bitnih modernističkih teorijskih procesa. Formalizam se zasniva na: modernističkom postkantovskom sistemu shvaćanja da su: (1) područja ljudske spoznaje autonomna područja, s posebnim i karakterističnim zakonima, pravilima i načinima iskazivanja; (2) formalni sistemi (područja) ne ovise o prikazivanju vanjskog svijeta ili zakona prirode i ljudskog iskustva nego o formalnim jezičkim, konceptualnim i logičkim pravilima kojima se uređuje i upravlja ljudska spoznaja i institucije spoznajnog rada (teorija, filozofija, znanost); (3) ljudska spoznaja i njezini autonomni ili referencijalni modeli mogu se prikazati, aproksimirati, opisati i objasniti modelima konstruiranim na osnovi pravila i hipoteza, a zatim pripisani konkretnim fenomenima u svijetu. Za umjetnost formalizam istovremeno predstavlja i teoriju umjetnosti i konkretnu poetiku ili duhovno okružje u kojem umjetnost nastaje. Sa stajališta estetike i teorije umjetnosti formalistička se misao može prikazati kroz: (1) estetički formalizam likovnih umjetnosti Konrada Fiedlera i Adolfa von Hildebranda, nastao krajem XIX. stoljeća, utemeljen na istraživanju pojma i pojavnosti autonomne likovne forme; (2) estetički likovni formalizam britanskih teoretičara umjetnosti Clivea Bella i Rogera Fryja prvih desetljeća XX. stoljeća, usmjeren na stvaranje modernog pojma autonomne likovne forme (specifične likovne forme); (3) ruski formalizam (1915.-1928.) utemeljen kao književna teorija (Boris Ejhenbaum, Viktor Šklovski, Roman Jakobson, Jurij

Tinjanov), ali uspješno primjenjivan i na likovne umjetnosti, film i kazalište; po riječima teoretičara Borisa Ejhenbauma formalizam je uspostavio novi pojam forme (ježičke forme), koji je zatim primijenjen na analizu postupaka stvaranja umjetničkog djela i njegovog funkcioniranja u svijetu i kulturi; (4) direktne ili indirektne anticipacije i primjene ruskog formalizma na teoriju likovnih umjetnosti postsimbolička teorija umjetnosti Nikolaja Kulbina, teorija kompozicije, površine, kompozicije u kubizmu Davida Burljuka, teorija boja Mihaila Matjušina i teorija adicionog elementa (karakteristični znak slikarskog stila) Kazimira Maljeviča; (5) formalna istraživanja likovnog u europskim avanagardama između dva svjetska rata: teorija forme, kompozicije, progresija i likovnog prikazivanja zasnovana na *Bauhausu* (Vasilij Kandinski, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Johannes Itten, Josef Albers); (6) američka semiotička postpeirceovska estetika Charlesa Morrisa i Susanne Langer (kraj 30-ih, sredina 50-ih godina), utemeljena na pojmu znaka i umjetničkog djela kao odnosa znakova u prikazivanju estetske vrijednosti; (7) američka formalistička modernistička estetika slikarstva Clementa Greenberga (od kasnih 40-ih do sredine 60-ih godina), utemeljena na pojmu autonomije slike i slikarstva, odnosno traganju za osnovnim aspektima slikarstva koje ono ne dijeli s drugim umjetničkim disciplinama; (8) formalističko slikarstvo i skulptura razvijaju se u okviru umjetničkih pokreta kao što su slikarstvo obojenog polja, postslikarska apstrakcija, slikarstvo tvrdog ruba i minimalna umjetnost 60-ih godina, primjenjujući ili kritizirajući Greenbergovu formalističku estetiku; (9) europska formalistička estetička misao nakon ruskog formalizma, u rasponu od praškog lingvističkog kruga i češke semiotike Jana Mukařovskog do francuskog strukturalizma; (10) francuski strukturalizam, utemeljen na teoriji ruskog formalizma, strukturalnoj desaussureovskoj lingvistici, kritici fenomenoloških analiza i rasprava, kao i formalnom sinkronijskom izučavanju etnoloških, psihoanalitičkih i lingvističkih sustava kroz razvoj semiotike i semiologije (Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Roland Barthes); (11) paralelno francuskom strukturalizmu tijekom 50-ih i 60-ih godina nastaje niz teorijskih formalističkih i strukturalističkih škola kao što su semiotička teorija *Tartuske škole* (Lotman, Uspenski) i teorija informacija i informacijska estetika (Umberto Eco, Abraham Moles, Max Bense); (12) primjenom semiotičke teorije i informacijske estetike nastaju vizualna istraživanja oblikovanja predmeta, prostora, pokreta i optičkih fenomena u neokonstruktivizmu, novim tendencijama, kinetičkoj, kompjutorskoj i kibernetičkoj umjetnosti; (13) lingvističko-semiotičkim formalizmom naziva se skup semiotičkih, semioloških, informacijskih i kibernetičkih teorija kao i logičke, sintaktičke i semantičke analize utemeljene u analitičkoj filozofiji jezika i estetici; (14) lingvističko semiotička formalna istraživanja pojma jezika i paradigme umjetnosti primijenjena su u postminimalnoj, konceptualnoj i semio umjetnosti krajem 60-ih i tijekom 70-ih godina, ali u tim je pokretima provedena i radikalna kritika likovne formalističke estetike, od Fiedlera preko Bella do Greenberga; (15) formalističkim radom mogu se nazvati i različite istraživačke i stvaralačke prakse u umjetnosti koje nisu striktno vezane za formalističku teoriju: geometrijska apstrakcija nakon Drugog svjetskog rata, sistemsko slikarstvo, fundamentalno slikarstvo, analitičko slikarstvo, nova britanska skulptura, neo geo i postformalizam, pojava koja odgovara postmodernizmu koji slijedi modernizam.

LITERATURA: Bek1, Bow2, Erj10, Ejh1, Flak1, Green1, Green3, Green6, Green7, Green10, Green11, Green12, Green13, Green15, GrŽ5, Hartm1, Morp4, Pet1, Sola1, Šuv 19, Wollhm5

Fotoambijent. Fotoambijent je cjeloviti prostor čiji su prostorni i značenjski aspekti određeni fotografijom ili projekcijom dijapozitiva.

Fotografija nije samo slika izložena u prostoru nego slika koja onim što prikazuje, svojim prostornim dimenzijama, smještajem i odnosom prema drugim prostornim aspektima određuje prostor. Fotoambijenti se temelje na uspostavljanju kontinuiteta između onoga što fotografija prikazuje u plohi i trodimenzionalnog prostornog svijeta. Prividni kontinuitet fotografije i trodimenzionalnog prostorno-predmetnog svijeta uspostavlja se posredstvom značenjskih odnosa fotografskog prikaza i prostornog izgleda ili na temelju nekog formalnog konstruktivnog, kolažnog, citatnog ili montažnog principa. Fotoambijent i fotoinstalacija se razlikuju po tome što: (1) u fotoambijentu fotografija ima ulogu nositelja prostorne artikulacije okružujuće cjeline; na primjer fotografijama, plakatima ili projekcionim površinama prekriven je čitav prostor; (2) u fotoinstalaciji fotografija je tek jedan od elemenata postavljenih u prostoru. Fotoambijente ili instalacije realiziraju Jan Dibbets, Tim Head, Christian Boltanski, Mike Kelley, Barbara Kruger, Kryzstof Wodiczko, Victor Burgin, Helen Chadwick, James Coleman, kao i Željko Jerman, Maja Savić.

LITERATURA: Golds1, Hea1, Kali1, New1

Fotografija. Fotografiju kao papir, karton ili plastiku sa slikom koja je svjetlosno kemijski izazvana i fiksirana na površini, opisuju navodi: (1) fotografija je optička slika (prikaz), (2) fotografija je slika, (3)

fotografija je umjetnička slika i (4) fotografija je vizualni nestandardni značenjski vrijedan zapis (vizualni znak ili struktura vizualnih znakova, tj. vizualni tekst). Optičkom slikom naziva se optički odraz vidljivog koji ne nastaje radom subjekta i nije rezultat njegovih namjera. Zrcalnom slikom naziva se odraz lika u zrcalu, na glatkoj površini vode, ulaštenog metala, itd. Zrcalna slika postoji bez subjekta kao što postoje različiti predmeti, situacije ili prirodni događaji. Fotografija podsjeća na zrcalnu sliku, ali se i razlikuje od nje. Zrcalna slika je trenutni odraz, a fotografija je proizvod: selekcija traga svjetlosti i fizičko-kemijska obrada traga svjetlosti. Zrcalna slika je izvan intencionalnog polja subjekta, a fotografija je uvijek u intencionalnom polju barem četiri subjekta: (1) subjekta koji je projektirao fotografski aparat određenog formata (tako da slika-negativ nastaje kao pravokutnik ili kvadrat), (2) subjekta koji je snimio fotografiju i time iz potencijalno beskrajnog poretka svjetlosnog okruženja izdvojio (odabrao) upravo taj kadar (ograničenu strukturu svjetlosnih invarijanti), (3) subjekta koji je izradio fotografiju iz negativa (u boji, crno-bijelo, zadržavajući kadar negativa ili ga mijenjajući umanjivanjem ili povećavanjem fotografije) i (4) subjekta koji je gledalac, a prvi gledalac je fotograf. Ono što povezuje fotografiju kao sliku i zrcalnu sliku uzročni je (fizičko-optički) lanac između originala i fotografije (reference i njezine slike-odraza). Zrcalnu sliku možemo razumjeti kao prirodni znak (ono što prethodi ikoničkom znaku, iz čega se može izvesti aluzivni i, zatim, ikonički znak), a fotografiju kao aluzivni i ikonički znak proizveden fizičko-kemijskim uzročnim postupkom. Fotografija kao umjetnička slika fenomen je drugog stupnja i (meta)fenomen u odnosu na fotografiju kao sliku. U odnosu na fotografiju kao sliku ona ima višak značenja koji može proizlaziti iz njezinog izgleda (iz toga što je slika nečega, što je vizualna datost), ali i iz njezinih funkcija (perceptivnog, prijenosnog, ikonografskog ili retoričkog koda). Po tradicionalnim teorijama fotografija može biti umjetnička slika samo na osnovi utvrđenih morfoloških karakteristika. Fotografija je umjetničko djelo jer su njezini morfološki vizualni aspekti takvi, da se ona na osnovi njih prihvaća kao produkt umjetnosti i estetski vrijedan predmet. Fotografija se može interpretirati i na druge načine: kao ikonički model (tekst), kao informacijski vizualni sistem (sredstvo komunikacije), kao generator estetskih doživljaja, kao apstraktna kompozicija, kao prijenosnik umjetničkog koncepta, kao estetski predmet. S relativističkog (nemorfološkog) stajališta status fotografije kao umjetničke fotografije određen je: (1) institucionalnim sporazumom o tome da li da se konkretna fotografija prihvaća ili ne kao umjetničko djelo, (2) utvrđivanjem konteksta i namjera njezinog autora, odnosno, da li je nastala u kontekstu i s namjerama da bude umjetnički rad ili ne, (3) različitim strategijama označavanja – upotrebom fotografije kao umjetničkog djela, indeksiranjem fotografije njezinim naslovom, intertekstualno-slikovnim povezivanjem fotografije i teksta koji definira njezin status, odnosom fotografije i slikarstva.

LITERATURA: Adel, Arm1, Arm2, Bak1, Baq1, Bart22, Baš8, Nauh1, Beli4, Benj5, Berni1, Bert1, Bir1, Bolt1, Božič8, Burgin3, Burgin4, Burgin5, Burgin6, Burgin9, Cartie1, Dan8, Dan10, Den17, Den23, Den33, Den37, Den40, Den75, Didi2, Đorđ1, Ec6, Eny1, Fenz1, Foto1, Fotog1, Freun1, Friz1, Gern1, Jenn1, Kad1, Kon1, Kov6, Kov7, Koz4, Kraus14, Kuz1, Lov1, Mit1, Mod1, Moh1, Morg9, Neus1, Neus2, Neus3, O1, Pešć1, Pho1, Pris1, Pult1, Ror1, Say3, Sont3, Sont4, Sq1, Stip3, Šuv67, Tij4, Tim3, Tod1, Tod2, Tom10, Walker1, Weier2, West1, Witk1

Fotografija kao umjetnost. Fotografija kao umjetnost je rad u mediju fotografije koji likovni umjetnici realiziraju (1) proširujući područja vizualnih istraživanja; (2) ispitujući likovno kroz fotografiju; (3) istražujući prirodu fotografije sa stajališta likovnih umjetnosti; (4) fotografski dokumentirajući situacije i događaje procesualne umjetnosti, land art instalacije, body art akcije i performanse; (5) ostvarujući konceptualne zamisli i narativne fotografske prikaze. "Fotografija kao umjetnost" ili "fotografija umjetnika" razlikuje se od "umjetničke fotografije" time što njezin cilj nije stvaranje estetskog, vizualnog ili likovnog fotografskog djela nego fotografiju koristi kao sredstvo eksperimentiranja, istraživanja i dokumentiranja jezika, koncepta i prirode umjetnosti.

Od početka XX. stoljeća nastaju fotografski eksperimenti likovnih avangardnih umjetnika. Oni se odvijaju u sferi: (1) nadrealističke fotografije (Eugène Atget, Man Ray, Jacques-André Boiffard, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Maurice Tabard, Dora Maar, Claude Cahun, Brassai, Jindřich Štýrský, František Vobecký, Václav Zykmund, kao i Vane Bor, Nikola Vučo), (2) fotomontaže i fotograma (od ekspresionista i futurista do nadrealista: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Arnaldo Ginna, Man Ray, Lee Miller, Hannah Höch, John Heartfield, Karel Teige, kao i Vane Bor, Marko Ristić); (3) fotografskog konstruktivističkog eksperimenta s rakursima snimanja i osvjetljenjem (Aleksandar Rodčenko, László Moholy-Nagy, Francis Joseph Bruguiere, Jaromir Funke, Jaroslav Rössler, Josef Sudek, František Drtikol, Ivana Tomljenović); (4) snimanjem i dokumentiranjem životnih ili performans situacija umjetnika (Marcel Duchamp). Duchamp je koristio medij fotografije kao sredstvo govora umjetnika u prvom licu, puštajući da ga fotografiraju te

tako nastaju prva remek-djela fotografije umjetnika. Na fotografiji *Tonzura* (1919.) snimljen je njegov potiljak; kosa na potiljku obrijana je u obliku zvijezde. Na fotografiji *Rrose Sélavy* (1921.), koju je snimio Man Ray, Duchamp je transvestitski preodjeven u žensku odjeću. U kolažu *Monte Carlo Bond* (1924.) zalijepljena je fotografija na kojoj su Duchampovo lice i kosa prekriveni pjenom za brijanje. Kosa je pjenom uobličena u rogove, te lice ima demonski izraz. Nakon Drugog svjetskog rata snimljena je fotografija koja prikazuje Duchampa kako igra šah s nagim modelom. Fotograf Ugo Mulas je 60-ih snimio seriju njegovih portreta otkrivajući Duchampovu privatnost, odnosno puštajući ga da fotografijom govori o vlastitoj subjektivnosti: kako šeta gradom, stoji iznad šahovske ploče u parku, kako se nalazi među svojim djelima ili promatra fotografiju na kojoj igra šah s nagim modelom pušeći cigaru. U poslijeratnim umjetničkim pokretima kao sredstvo umjetničkog izražavanja fotografija je primjenjivana u postnadrealizmu, fluksusu, neodadi i pop artu (Alexandr Hackenschmied, Yoko Ono, Robert Filliou, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Richard Hamilton). Krajem 60-ih i tijekom 70-ih godina fotografija kao umjetnost ili fotografija umjetnika postaje poseban umjetnički i fotografski žanr. Postoji više vrsta realizacija fotografije kao umjetnosti.

Fotografija u funkciji dokumenta. Fotografijom se snimaju i dokumentiraju događaji i situacije procesualne umjetnosti, akcije umjetnika (akcionizam, body art, performans), privremene instalacije u prirodi ili urbanom prostoru (land art, horizontalna plastika), odnosno sve umjetničke situacije postobjektne umjetnosti čije je trajanje kratko, koje su neponovljive ili ostvarene na udaljenim i nepristupačnim mjestima. Fotografija se koristi na dokumentaran, informativan i estetski neutralan način. Promatrač iz fotografije i popratnog teksta treba rekonstruirati umjetnički proces, situaciju ili događaj. Takvim fotografskim radom bavili su se: Robert Smithson, Walter de Maria, Michael Heizer, Bruce Nauman, Terry Fox, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Richard Long, Hamish Fulton, Franz Erhard Walther, grupa *OHO*, *Grupa 143*, grupa *Bosch+Bosch*, Marina Abramović.

Fotografija kao sredstvo "govora" umjetnika u prvom licu. Fotograf, slučajni snimatelj ili sam umjetnik pomoću daljinskog okidača na fotoaparatu snima svoje tijelo ili ponašanje u mikrosocijalnim situacijama. Umjetnik izvodi privatni performans stvarajući režirane scene zabilježene fotografijom (pojedinačni snimak ili serija sekvenci). Te fotografije nemaju status dokumenta nego samostalnog umjetničkog rada kojim umjetnik govori o sebi, svijetu, umjetnosti, seksualnosti, konvencijama ponašanja, politici. Fotografije u seriji su konceptualno povezane, estetski neutralne i jasno ocrtavaju sferu subjektivnog izraza i ponašanja. U tom su području djelovali: Vito Acconci, Gilbert & George, Karel Miler, Jan Mlčoch, Petr Štembera, Laurie Anderson, Natalia L. L., Katharina Sieverding, Mary Kelly, Urs Lüthi, kao i Neša Paripović, Era Milivojević, Raša Todosijević. U serijama fotografija koje prikazuju kako obavlja beznačajne radnje (rukom čisti pločnik, čita knjigu, reže kruh) Karel Miler govori o svojem malom svijetu bez nade, u kojem su moguće jedino minimalne geste. Katharina Sieverding fotografijom bilježi transvestitske preobrazbe spola. Laurie Anderson, Mary Kelly ili Natalia L. L. fotografijom konceptualiziraju ženski "glas ili izraz"; gdje je fotografija medij izražavanja ženske subjektivnosti (feministički foto-diskurs). Više autora koristi instant ili polaroid fotografiju (fotografija nastaje odmah po snimanju) da bi zabilježili svoje trenutne privatne, subjektivne i erotske fantazije: Lucas Samaras, Ray van Dusen, kao i Ljubomir Šimunić.

Fotografija je model konceptualne analize jezika, prirode, postupaka stvaranja i razumijevanja umjetnosti. Edward Ruscha u serijama fotografija tvori koncepte vizualnog značenja. Na primjer, u knjizi fotografija *Mali izvori vatre i mlijeko* (1964.) stvara semantički obrat koji se ostvaruje i vizualno i jezički u naslovu rada: (1) u knjizi se nižu fotografije izvora vatre (let lampa, plinska pećnica, šibice); (2) posljednja je fotografija čaše mlijeka koja može biti shvaćena dvojako, što i je poanta Ruschinog rada: mlijeko kao suprotnost vatri (nešto što nema fizičke i značenjske veze s vatrom) i mlijeko kao tekućina koja se grije na vatri. Rad Josepha Kosutha *Jedan i tri stolca* (1965.) zasniva se na upotrebi fotografije kao izraza riječi "stolac": stolac je prikazan fotografijom, izložen kao predmet i dana je njegova rječnička (jezička) definicija. Fotografijom *Korekcija perspektive* (1969.) Jan Dibbets prikazuje kvadrat dobiven uklanjanjem površinskog sloja trave. Iskopana površina, međutim, nije kvadratnog oblika nego se na fotografiji vidi kao kvadrat, budući da je četverokutni oblik nastao odgovarajućim položajem aparata i perspektivnom zakrivljenošću u fotoaparatu. Dibbets je primjenjivao sljedeće aspekte: (1) optički fizički zakon na kojem se temelji rad fotoaparata; (2) tradicionalni model perspektive kao osnovno kompozicijsko načelo u slikarstvu; (3) ideja land art intervencije na tlu. *Rad Black Brook* (1975.) Robert Barry je ostvario kao projekciju serije dijapozitiva; naizmjenično su se smjenjivali dijapozitivi potoka i oni s apstraktnim pojmovima. Barry je snimao potok Black Brook od izvora do ušća u rijeku. Prateći dijapozitive, promatrač

slijedi tijek potoka i konceptualizira vrijeme hoda. U seriji dijapozitiva *Četiri godišnja doba* (1976.-1977.) konceptualizirao je paralelne tijekove vremena projekcije i izmjene godišnjih doba. U serijama fotografija industrijske arhitekture (tornjevi, cisterne, tvornice) Bernd i Hilla Becher fotografijom konceptualiziraju fenomen zgrade, prostora, industrijske arhitekture. *Grupa 143* radila je autorefleksivne fotografske radove. Snimane su sekvence različitih tjelesnih ili materijalnih procesa. Svaka sekvenca je bila element na osnovi kojeg je interpretiran i teorijski objašnjavan stvarni događaj i njegova semiotička (sintaktička) formalizacija u niz sekvenci. Neša Paripović je realizirao serije fotografija u kojima je medij fotografije koristio kao vizualni metajezik kojim se govori o umjetniku i njegovom statusu (umjetnik u stvaranju, umjetnik u kontemplaciji, umjetnik i model). Fotografija kao vizualni metajezik označuje sposobnost semantiziranja ne samo doslovno prikazanog predmeta, bića, situacije ili sekvence događaja nego i njihove posredne kulturološke, značenjske i institucionalne odrednice.

Fotografija je sredstvo preispitivanja fotografskog medija. Fotografija se ne istražuje u smislu razvijanja novih tehničkih efekata i kvalitete snimanja i fotokemijske obrade nego u smislu tautološkog pokazivanja da fotografija jest fotografija, odnosno da fotografija pokazuje jedino svoje tehničke, materijalne i konceptualne mogućnosti. John Hilliard je u ranim radovima istraživao postupke snimanja. U radu *Deset protrčavanja kraj fiksirane točke od 1/500 do 1 sekunde* (1971.) Hilliard je postupao po sljedećem principu: (1) za svaku dužinu ekspozicije (od 1/500 do 1 sekunde) snimio je dvije fotografije; (2) jednu fotografiju je snimio protrčavajući s fotoaparatom pored fotoaparata na stativu; (2) drugu fotografiju je fotoaparatom na stativu snimio njegov suradnik i na njoj je prikazan umjetnik u trenutku protrčavanja pored nepomičnog aparata. Time je ostvaren zatvoreni sistem snimanja, a izgled fotografija određen je dužinom ekspozicije. Serija fotografija govori o konceptu i realizaciji koncepta fotografije. Zato postoji tautološki identitet između onoga što fotografija prikazuje, njezinog izgleda i procesa snimanja. Zagrebački umjetnici Željko Jerman, Mladen Stilinović i Fedor Vučemilović su 1976. izveli niz radova upotrebljavajući fotografski materijal kao primarni i tautološki materijal umjetničke intervencije. Željko Jerman je doslovno izložio nesnimljeni film, neosvijetljeni foto-papir i ambalažu foto-materijala. Fedor Vučemilović je osvijetlio kutiju punu foto-papira i tako osvijetljeni papir kemijski obradio. Osvijetljeni papiri na vrhu kutije su bili crni (osvijetljeni), a papiri s dna kutije bijeli (neosvijetljeni). Mladen Stilinović je izložio rad *100% fotografija* koji se sastojao od lista foto-papira s pravokutnim izrezom na sredini. Fotografija je sve ono što ulazi u vidno polje promatrača, obrubljeno okvirom od foto-papira.

Zamisli fotografije umjetnika razvijane su i u području fotoobjekta, fotoambijenta, holografije i narativne fotografije. Fotoobjekti, fotoambijenti i holografije su tehnički okviri rada primjenjivani u različitim umjetničkim istraživanjima (koncepti, govor umjetnika u prvom licu, dokumenti). Narativna fotografija se razvila kao podžanr i tendencija fotografije kao umjetnosti. Zasniva se na pripovjednoj snazi fotografije i pripovjednom međuodnosu fotografije i tekstualnog rada. Vodeći predstavnici narativne fotografije kao modela izražavanja izvedenog iz konceptualne umjetnosti su: John Baldessari, William Wegman, Boyd Webb, Roger Cutforth, James Collins, Christian Boltanski, Victor Burgin, Martha Rossler, Radomir Damnjanović Damnjan.

Postmoderna fotografija umjetnika ili fotografija kao umjetnost razvijala se u neokonceptualnoj umjetnosti, neoekspresionizmu, post pop artu, neokonceptualizmu i umjetnosti simulacionizma i obilježava je: (1) upotreba modela fotografskog izražavanja i estetike karakteristične za visokoprofesionalnu modnu i reklamnu fotografiju, tj. istovremena veza s umjetnošću pop arta i grafičkim dizajnom; (2) jasno razrađeni konceptualni model prikazane scene i upotreba fotografije kao vizualnog metajezika kojim se govori o fotografiji kao umjetničkom djelu, simulaciji umjetno stvorene realnosti i vrijednostima masovne kulture; (3) upotreba fotografije kao jezika nove subjektivnosti (erotski, feministički ili homoseksualni govor, potrošačka želja); (4) upotreba simboličkih, metaforičkih, alegorijskih i narativnih modela prikazivanja (rad s modelima prikazivanja na filmu, u stripu, reklamama, televizijskim serijama, rock dizajnu). Fotografija se izlaže kao fotografija (uokvirena na zidu), kao objekt i dio asamblaža, u obliku instalacija i ambijenata, uz korištenje dija, video ili filmske projekcije. Predstavnici postmodernističke fotografije su: John Baldessari, Robert Mapplethorpe, Jeff Wall, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Sarah Charlesworth, Judith Barry, Sherrie Levine, Victor Burgin, Bernard Bayonnette, kao i Goranka Matić, Talent, Vlasta Delimar, grupa Weekend Art, Boris Cvjetanović, Ana Šerić, Renata Poljak, Dan Oki, Ivan Marušić Klif.

LITERATURA: Ade1, Arm2, Bak1, Bald2, Balj1, Batc1, Bauh2, Beli4, Bir1, Buc14, Burg1, Burgin3, Burgin11, Burgin12, Cha1, Dad1, Damnj1, Dan8, Dan10, Den17, Den23, Den37, Den40, Den75, Đord1, Eny1, Friz1, Fult2, Gamm1, Golds1, Golds3, Hilli1, Höc1,

Ili2, Jerm1, Jerm2, Jerm3, Jon3, Karg1, Kov6, Kov7, Kraus8, Kraus14, Kraus16, Kraus17, Kue2, Fenz1, Foto1, Hah1, Kon1, Kuz1, Mart4, Medk1, Mic1, Mod1, Moh1, Morg9, Neus1, Neus2, Neus3, Nik1, Pho1, Pris1, Pult1, Ric1, Ror1, Saw1, Say3, Sher1, Sher2, Stili1, Stip3, Šuv67, Šuv73, Šuv129, Tij4, Tim3, Tod2, Tom10, Walker1, Witk1, Zab4

Fotografija, teorija. Teorije fotografije razmatraju fotografske, umjetničke, estetske, semiotičke, semiološke, povijesne i kulturološke aspekte fotografije kao medija ili tehnike, modela prikazivanja i izražavanja, kao i vrste visoke i popularne umjetnosti. U teorijama i studijama fotografije poslije Drugog svjetskog rata najčešća su dva smjera: (1) polazi se od stava da je osnovno svojstvo fotografije tehnička sposobnost vjernog prikazivanja svijeta; prema Edwardu Westonu fotografija je najbolji način priopćavanja činjenica i (2) fotografija se tumači kao tehnički medij koji dozvoljava izražavanje subjektivnih pogleda i ostvarivanje eksperimentalnih zahtjeva (Susan Sontag). André Bazin je zastupao ontološku (morfološku) teoriju fotografije, ukazujući na ideje kamere kao nevinog oka koje doslovno prikazuje svijet. Prema Bazinu sve umjetnosti zasnivaju se na čovjekovoj prisutnosti, jedino fotografija djeluje na promatrača kao prirodna pojava, "kao cvijet ili ledeni kristal čija je ljepota neodvojiva od njihovog porijekla". Originalnost fotografije, po Bazinu, temelji se na njezinoj bitnoj objektivnosti. Bazinova teorija kasnije je modificirana ontologijom modela, što znači ukazivanjem da se objektivno-fotografsko (tehničko) nadograđuje subjektivnim (autorskim učinkom). Edgar Morin je fotografiju opisao kao fizičku sliku bogatu psihičkim svojstvima. Susan Sontag u fotografiji ne vidi produženo oko subjekta koji snima nego je kamera produžena ruka svijesti. Fotografija nije samo rezultat gledanja nego i dokaz što je sve vrijedno gledanja. Fotografija je svjesni čin izbora slike, ona pruža potvrdu da je prije trenutka snimanja morala postojati formirana svijest o onome što se snima i što se time želi prikazati. Susan Sontag zato tvrdi da su fotografije tumačenja svijeta u istoj mjeri u kojoj su to slike i crteži. Ona fotografiju vidi kao nadrealistički medij. Ono što fotografiju čini nadrealnom je neprecivi patos poruka iz prošlog vremena, izvodeći pesimistički stav iz pogleda na prošlost koju fotografija prikazuje. Fotografije naziva melankoličnim predmetima koji autentično prikazuju ljudsku prolaznost. Njezin pesimizam potvrđuje i argumentira fotografski rad američke fotografkinje Diane Arbus, koja fotografski sugerira svijet u kojem su svi međusobno stranci, zatečeni u svojoj samoći, nakaznosti, subjektivnosti, perverziji (fotografije nakaza, transvestita, slučajnih prolaznika, nudističkih kampova). Susan Sontag svjedoči da je Diane Arbus sam čin snimanja osjećala kao nešto nedolično, kao agresivnu gestu prodora u intimni svijet slučajnih modela.

Gillo Dorfles zasniva semiotički pristup fotografiji, ukazujući na njezin ikonički karakter. Fotografija je ikonički znak jer u sebi sadrži vidljive osobine predmeta koji prikazuje. U fotografiji se razlikuju razina očitosti (prepoznatljivosti) predmeta kao razina vjerna prikazu realnosti i razina značenja, koja upućuje na različite ambijentalne, znanstvene, umjetničke, društvene i političke sadržaje. Fotografija je dvostruko artikulirana jer osigurava prijelaz od referencijalnog (doslovnog) nivoa prikazivanja na znakovni (posredni) nivo prikazivanja. U semiotičkim istraživanjima fotografije Umberto Eco razlikuje više kodova koji upravljaju viđenjem i razumijevanjem fotografije. Perceptivni kodovi uspostavljaju osnovne fizičke uvjete gledanja. Kodovi prepoznavanja određeni su memorijom, inteligencijom i društvenim okvirima. Kodovi prijenosa određeni su tehničkim medijem (razlika crteža, fotokemijske slike i televizijske svjetlosno-elektronske slike). Tonalni (konotativni) kodovi određeni su materijalnim svojstvima prezentiranog znaka i dodaju fotografiji specifična, parcijalna i sekundarna značenja. Ikonički kodovi zasnovani su na perceptivnim aspektima sukladno kodovima prenošenja. Ikonički kodovi mogu biti figure, znakovi i *seme*. Figure su subjektivni pozadinski odnosi, svjetlosni kontrasti i geometrijske kompozicije. Znakovi su grafičke strukture ili elementi koji nešto denotiraju (pokazuju nos, oko, nebo ili apstraktne modele kao što su simboli). *Seme* su prikazi (engl. *images*) ili ikonički znakovi (čovjek, konj) koji formiraju složene ikoničke fraze (konj u profilu, ptičji pogled na kuću). Ikonografski kodovi su složeni, kulturološki određeni znakovi *(seme);* ne prikazuju čovjeka, djevojku ili konja nego kralja, vilu, pegaza. Roland Barthes je u razdoblju strukturalizma analizom fotografije pokušao zasnovati gramatiku znakova i odrediti fotografski jezik kao retoriku slike. Revidirajući svoja ranija strukturalistička gledišta, Barthes u knjizi *Svijetla komora* (1980.) fotografiju tumači kao poruku bez koda (bez općeg skupa pravila na kojima se grade fotografske poruke). On fotografiju vraća iskustvu gledanja, ali ne bilo kojeg gledanja nego pogleda na minuli (prošli) svijet. Taj pogled je istovremeno i naivni (nevini) pogled oka i sofisticirana igra značenjima i sjećanjima koja budi fotografska slika. On se igra fenomenološkim povratkom stvarima: razlikama onoga što vidi, što zna i na što emocionalno reagira. Ono što je kasnih 40-ih izgledalo kao tehnički trijumf fotografije, za Barthesa predstavlja njezin

poraz: "Fotografija je žrtva svoje nadmoći; budući da ima reputaciju doslovnog prepisivanja stvarnog ili dijela stvarnog, ne pitamo se previše o njezinoj istinskoj snazi, o njenim istinskim uplitanjima. Imamo dvostruko viđenje fotografije koje je svaki put neumjereno ili pogrešno. Ili je pak zamišljamo kao čisto prepisivanje, mehaničko i točno, stvarnog ... Ili pak, u drugoj krajnosti, zamišljaju je kao vrstu zamjene za slikarstvo." Po Barthesu predmet koji se fotografira prividno je prirodan, jer ga je fotograf odabrao. Optički sistem aparata jedan je od mogućih sistema naslijeđen iz tradicije perspektive. Semiologu sve navedeno ukazuje da fotografija predstavlja ideološki izbor u odnosu na prikazani predmet. U reviziji semiologije fotografije Barthes utvrđuje da se kao konačna istina pojavljuje Smrt, a ne ideologija. Fotografija je svjedok vlastite subjektivnosti. Ona se ne uzima kao kopija stvarnog nego kao uobličavanje prošlog stvarnog, kao magija, a ne umjetnost. Barthes analizu zaključuje paradoksalnim zapažanjem, koje će nagovijestiti postmodernističku interpretaciju fotografije: "Luda ili mudra? Fotografija može biti jedno ili drugo: mudra ako njezin realizam ostane relativan, umjerenih estetskih ili empirijskih navika (listati neki časopis kod frizera ili zubara); luda, ako je taj realizam apsolutan, i, uvjetno rečeno, izvoran; vraćajući u zaljubljenu i prestrašenu svijest samo pismo Vremena: u pravom smislu revulzivan pokret koji preokreće tok stvari, a koji bih na kraju nazvao fotografska ekstaza." Postmodernistička teorija fotografije je poststrukturalistička, što znači da se zasniva na transformaciji vizualnog izgleda fotografije u značenja i transformaciji relativnih kulturoloških značenja u višeznačne interpretacije izgleda fotografije. Nastaju ekstatičke situacije u kojima svaka fotografija ima više izgleda, jer izgled nije samo ono što se vidi nego i kompleks značenja i smisla koji prekriva fotografiju. Postmodernistička teorija fotografije zasniva se na lacanovskoj psihoanalizi koja fotografiju tumači kao rascjep *simboličkog* (semantičkog, jezičkog, pojmovnog), *imaginarnog* (slikovnog, prikazanog, pokaznog) i *realnog* (onoga što ne može biti zahvaćeno jezikom i što pripada označiteljskom materijalnom i pozadinskom poretku fotografije izvan slike). Fotografija kao označiteljski poredak ne prikazuje svijet nego anticipira viđenje svijeta kao svijeta i time fotografije kao slike svijeta.

LITERATURA: Bart19, Bart22, Benj4, Benj5, Bert1, Bolt1, Božič8, Burgin6, Den37, Ec6, Freun1, Kad1, Koz4, Mit1, O1, Sont3, Sont4, Walto1

Fotogram. Fotogram, kako ga zove László Moholy-Nagy, ili rayogram, prema Manu Rayu, je apstraktna fotografija napravljena bez fotografskog aparata osvjetljavanjem predmeta postavljenih na foto-papir ili kretanjem svjetlosnog izvora iznad foto-papira (Christian Schad). Fotogrami su stvarani u dadaizmu kao destrukcija fotografskog mimetičkog prikaza, u konstruktivizmu kao konstruktivno-plastički fenomeni, a u nadrealizmu kao automatske slobodne asocijativne forme. Fotogrami su kombinirani s fotomontažama i dorađivani solarizacijom (Man Ray i Lee Miller). Vane Bor realizirao je niz fotograma automatskog i asocijativnog karaktera. Željko Jerman je razvio poseban tip fotograma nastalih slikanjem fiksirom po osvijetljenom fotografskom papiru, a realizirao je i radove sa svjetlosnim otiscima svojeg tijela na kemijski nerazvijanom foto-papiru. Njemački eksperimentalni fotograf Floris Neususs nomadski je istraživao različite strategije fotograma (kao otisak, trag, plastički znak, tautologija). Napisao je i jednu od najopsežnijih knjiga o fotogramima.

LITERATURA: Đorđ1, For1, Moh1, Neus2, Neus3

Fotomontaža. Fotomontaža je vizualno fotografsko umjetničko djelo nastalo kolažno-montažnom obradom fotografskih snimaka. Ideja fotomontaže nastala je istovremeno fotografiji. Kao posebna umjetnička disciplina i grana fotografske umjetnosti, fotomontaža nastaje u avangardama prije Drugog svjetskog rata (futurizam, dada, konstruktivizam i nadrealizam). Pioniri fotomontaže su (1) futuristi Antonio Giulio Bragaglia i Arnaldo Ginna; (2) dadaisti Man Ray, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Georg Grosz, John Heartfield; (3) konstruktivisti László Moholy-Nagy, Aleksandar Rodčenko, Varvara Stepanova, El Lissitzky, Waclaw Szpakowski, Francis Joseph Bruguiere; (4) nadrealisti Max Ernst, René Magritte, Florence Henri, Herbert Bayer, kao i Marko Ristić, Vane Bor.

Fotomontažom se označuje više različitih postupaka kolažno-montažne obrade fotografskog snimka: (1) višestruko eksponirani negativ, tj. na jednu ploču ili jedan negativ snimi se više snimaka, tako da nastaje preklapanje slika (Bragaglia, Ginna, Szpakowski); (2) kombiniranje fotograma, višestrukog eksponiranja i drugih optičkih efekata (Moholy-Nagy, El Lissitzky, Mirko Lovrić, Floris Neususs); (3) rezanje fotografija i drugog vizualnog materijala (crtež, tekst, novinski isječci), njihovo kolažiranje i montiranje u novu likovnu cjelinu koja se zatim izlaže kao kolaž ili reproducira fotografskim ili grafičkim tehnikama (dadaisti, konstruktivisti, nadrealisti, Ivan Tabaković, Jan Dibbets, Mladen Stilinović); (4) slikanje razvijačem i fiksirom po fotografskom papiru (Željko Jerman); (5) primjena tehnika montaže razvijenih u grafičkom

dizajnu, filmu i televiziji radi stvaranja kolažno-montažnih koncepata; najčešće uspostavljanjem odnosa fotografije i teksta (John Baldessari, Victor Burgin, Barbara Kruger); (6) kompjutorska (digitalna) obrada fotografske slike.

LITERATURA: Adel, Bril, Đorđ1, Forl, Frizl, Geml, Golds3, Mohl, Neus2, Neus3, Tisl

Fotoobjekt. Fotoobjekti su trodmenizonalni predmeti na čijim površinama su zalijepljene, otisnute ili foto-kemijskim postupkom postavljene fotografije, odnosno asamblaži čiji je konstruktivno-kolažni element fotografija. Fotoobjekt ukazuje na transformaciju trodimenzionalnog svijeta koji se fotografski snima u dvodimenzionalnu sliku (fotografiju) i dvodimenzionalne slike u trodimenzionalni predmet. Fotoobjekt nije bilo koji trodimenzionalni predmet nego predmet koji nosi aspekte fotografskog prikazivanja. Paradoksalnost razlike i povezanosti konkretno predmetnog i fotografski prikazanog određuje prirodu umjetničkih radova ostvarenih kao fotoobjekti. Prve primjere fotoobjekata realizirao je Marcel Duchamp 1921. godine u ready-madeu *Belle Haleine, Eau de Voilette.* Naslov tog rada proistekao je iz komercijalnog naziva kolonjske vode *Belle Heleine, Eau de Violette,* što uz fotografiju Duchampa odjevenog kao žena (na naljepnici) otvara bogat ironični niz vizualno-jezičkih tropa. Tijekom 50-ih godina nastaje niz fotoobjekata (asamblaža) američkog umjetnika Josepha Cornella zasnovanih na ugrađivanju i montaži fotografije u trodimenzionalni predmet u obliku kutije (*Blue Medici,* 1950.). Fotografija je smještena u kutiju, unoseći u konkretni trodimenzionalni predmet iluzionističku dimenziju fotografske slike. Karakterističan primjer fotoobjekta je rad Marcela Broodthaersa *Autoportret u bokalu* (1966.). U staklenu posudu s poklopcem stavljena je crno-bijela fotografija, portret umjetnika s cigarom, savijena u valjak tako da prati oblik posude. Zakrivljenost fotografije koja prati oblik posude čini portret neobičnim, karikiranim i deformiranim. Instalacija fotoobjekata Victora Burgina posvećena Bretonovoj junakinji *Nadji* koristi objekt s fotografskim površinama kao dvostruki fetiš: fetiš nadrealističkog lika i fetiš opredmećenja nepredmetne fantazije. U neokonceptualnoj umjetnosti 80-ih i 90-ih godina model fotoobjekta je često korišten da bi se pokazao perfekcionizam izrade fotoobjekata kao fetiša potrošačke kulture (Barbara Bloom: *Vladavina narcizma*, 1988.), da bi se naglasila ekspresija fotografije izvođenjem na predmetima većih dimenzija (feministički aktovi Helen Chadwick) ili dramatika fotografski prikazane scene (Christian Boltanski).

LITERATURA: Aspl, Kaprl, Koz2, Moul, Newl, Newml, Soutl

Fotorealizam. Vidi: Hiprerealizam

Fovizam. Fovizam (fr. *les fauves* = divlje zvijeri) je nastao 1904. godine u Francuskoj kao reakcija na pozitivistički i iskustveni impresionizam, odnosno, proznanstveni neoimpresionizam Georgesa Seurata i racionalizam Paula Cézannea. Naziv je izveden iz negativnog kritičkog komentara Louisa Vauxcellesa mramornih skulptura Alberta Marqueta koje su bile izložene sa slikama Charlesa Camoina, Andréa Deraina, Henrija Manguina, Henrija Matissea i Mauricea de Vlamincka na pariskom *Jesenskom salonu* 1905. godine.

Pokret su činili mladi slikari okupljeni oko Matissea koji su učili slikarstvo kod simbolističkog slikara Gustavea Moreaua na École des Beaux-Arts u Parizu. Zajednički rad Matissea, Deraina i Vlamincka je bio pod snažnim utjecajem Van Gogha čija je retrospektiva održana u galeriji Bernheim-Jeune u Parizu 1901. Vlaminck je tragao za novim jezikom pikturalnog izražavanja, a Matisse i Derain za novim osjećajem ravnoteže i harmonije istražujući nove mogućnosti spontanog slikarskog izraza. U fovizmu se nastoje izraziti emocije jakim čistim bojama i narušenim ili stiliziranim ikoničkim formama, zato je njihov rad nazivan divljim. Fovističko slikarstvo karakterizira dostignuta uočljiva plošnost, čime se postulira modernistički stav o bitnosti pikturalne obrade površine. Prikazivanje prostornih udaljenosti ostvareno je odnosom ravnih ploha, tj. planova. Naglašeno je pojednostavljenje prikazane ljudske ili životinjske figure. Kompozicija je dekorativna, a to znači stilizirana, jasno izvedena i obrađena s naglašenim prazninama i upisanim ornamentalnim strukturama. Teme su intimističke: aktovi, orijentalizirane ženske figure, autoportreti, mrtve prirode, pejzaži, interijeri. Slikarsku atmosferu fovizma karakterizira privatnost, subjektivnost, anticipacija novog ukusa modernosti. U fovizmu su metodološki riješeni svi bitni likovni modeli izražavanja emocije: od deformacije forme, slobodnog gestualnog traga, čistih boja kao izraza emocionalnog, koji će postati bitni za ekspresionističku umjetnost. Na primjer, Matisseov portret Andréa Deraina (1905.) ili Derainov portret Matissea (1905.) zasnivaju se na bitnim postignućima ekspresionističkog izraza: jakim gestama i čistim bojama dočarava se psihički odnos slikara i modela. Matisse je slikama *Crvena plaža* (1905.), *Bonheur de vivre* (1905.-1906.) *Razgovor* (1909.), *Ples* (1909-10.), ili *Crveni studio: Issy-les-Moulineaux* (1911.) razradio karakterističnu dekorativnu kompoziciju figure, eksterijera i interijera. Za *Crveni studio* na crvenoj plohi (osnova kao ekran) raspoređeni su

ikonički dekorativno izvedeni pikturalni znakovi koji prikazuju predmete iz ateljea. Maurice de Vlaminck je pejzažom *Bougival* (1905.) jakim čistim bojama (crvena, žuta, zelena) dočarao psihološki motivirano djelovanje pejzaža. S druge strane, u fovizmu nije bilo teorijskih formulacija ekspresionističke estetike i duhovne klime koju će formulirati srednjoeuropski i njemački ekspresionizam. Fovistička istraživanja izraza su bila završena oko 1907. godine, kada Matisse razvija složeni slikarski sistem dekorativnog izražavanja kojim utemeljuje osnovnu liniju intimizma (*Žena ispred akvarija*, 1921.-1923.) i dekorativnosti (*Dekorativna figura na ornamentalnoj podlozi* /*Figure décorative sur fond ornamental*/, 1925.-1926.) Pariške škole. Predstavnici fovizma su Henri Matisse, Albert Marquet, Henri Manguin, Charles Camoin, Jean Puy, Raoul Dufy, André Derain, Maurice de Vlaminck. tijekom formiranja fovističke grupe djelovalo je i nekoliko umjetnica koje su eksperimentirale sa sličnim izraţajnim pikturalnim sredstvima: Émilie Charmy, Jacqueline Marval, Marie Laurencin i, nešto kasnije, Sonia Delaunay Terk.

LITERATURA: Batc1, Bois2, Bois3, Brette1, Gaig3, Harr32, Harr43, Harr45, Perry2, Pley5, Read2, Read3, Stan1

Fragmentarno i fraktali. Fragmentarno i fraktali su dobili karakteristično značenje u postmodernoj teoriji, kulturi i umjetnosti. U postmodernističkim pristupima teoriji, umjetnosti i kulturi polazi se od stava da su značenja i vrijednosti kulture i umjetnosti fragmentarni i nekonzistentni produkti. Fragmentarnost (nedovršenost, necjelovitost, nelegitimnost metajezika) i nekonzistentnost (neusuglašenost) svakog totalizirajućeg sistema je svojstvo koje postmoderna teorija razrađuje u rasponu od logike i matematike (kritika konzistentnosti deduktivnog formalnog sistema) preko umjetnosti (kritike autonomije apstraktnog slikarstva) do politike (sloma totalitarnih jednopartijskih sistema). Fraktalna geometrija je matematička teorija koja opisuje i oblikuje prirodne i artificijelne kaotične i nepravilne sisteme. Nasuprot euklidskim, fraktalni oblici su promjenljivi i nepravilni u svakom (mikro, makro) mjerilu. Fraktalni oblici se mogu pronaći u prirodi (struktura rasta paprati i karfiola, oblaci, erozivni predjeli) i u digitalnim-kompjutorskim umjetno generiranim i simulacijski nastalim slikama. Zamisao fraktala je metafizička metafora artificijelnih, nepravilnih i beskrajno promjenljivih simulacijskih struktura (od strukture svijesti, izražavanja, do percepcije prirode i umjetničkog djela). Prema Jeanu Baudrillardu transcendencija je razbijena u tisuće fragmenata, koji su kao komadići zrcala u kojima se još uvijek može uhvatiti vlastiti lik. Fraktalni objekt se odlikuje time što su sve informacije karakteristične za taj objekt uključene u najmanje pojedinosti. Fraktalni subjekt je jastvo koje se raspada u mnoštvo sićušnih istovjetnih ega. On teži podudaranju sa svojim dijelovima - on je istodobno Cijelo i mnoštvo u kojem se odražava Cijelo i zato je uvijek Ne Cijelo (odraz cjeline u pojedinačnom). Beskrajno izjednačavanje čovjeka sa samim sobom se ostvaruje beskrajnim umnožavanjem elektronske slike. Želja je usmjerena na nove, beskrajne, kinetičke, numeričke, fraktalne i artificijelne slike. Objekt želje je slika slike. U tim slikama kao i u pornografskim slikama ne traži se imaginarno carstvo nego vrtoglavica i uzbuđenje njihove površnosti (površine kože, površine ekrana).

LITERATURA: Bart4, Baud11, Buc5, Mand1, Mit1, Neg1, Pau1, Potrč3, Potrč4, Weib1

Francuski novi val u filmu. Francuski novi val *(La Nouvelle Vague)* je naziv za djelovanje i produkciju grupe francuskih filmskih radnika (redatelja, teoretičara, kritičara) koji su između 1958. i 1964. promovirali novi, teorijski orijentirani i kritički usmjereni film. U tom razdoblju su nastala 32 filma. Jezgru tog otvorenog pokreta činili su François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette i Eric Rohmer. Svi su oni surađivali u teorijskom časopisu *Cahiers du Cinéma*, u kojem je Rohmer bio urednik nakon Andréa Bazina. Zalagao se za film koji će prije biti misao nego akcija. Chabrol je osnovao poduzeće *AJYM* koje je financiralo prve filmove navedenih redatelja. Novi val nastaje kritikom francuskog repertoarnog filma 40-ih i 50-ih godina orijentiranog na rad u studiju. Obnovom nekih koncepcija francuskog filma 30-ih godina, prije svega reinterpretacijom filmskih poetika Jeana Vigoa i Jeana Renoira. Značajni su utjecaji talijanskih redatelja neorealizma Roberta Rossellinija i Vittoria De Sice. Osnovni redateljski postupci novog vala povezani su s filmskom i teorijskim interpretacijom i provokacijom holivudskog filma. Pozivali su se na djela Alfreda Hitchcocka, Nicholasa Raya i Howarda Hawksa koje su smatrali 'autorima' (*auteurs*) iako su radili za velike filmske kompanije u okviru žanrovskih podjela. Privlačio ih je stil holivudskog filma, a ne njegovi kanoni. Kritičari i teoretičari okupljeni oko časopisa *Cahiers du Cinéma* kasnih 50-ih počinju i sami snimati filmove. Oni su međusobno surađivali i međusobno asistirali u realizaciji filmova. Radili su s novom i lakšom filmskom tehnikom koja je omogućavala rad izvan filmskog studija i realizaciju jeftinijih filmova. Njihova filmska istraživanja su bila povezana s egzistencijalističkom filozofijom, kritikom estetski orijentirane fenomenologije, konceptima novog romana (*nouveau*

roman), ljevičarskim idejama i nastajućim strukturalističkim i poststruktuarlističkim teorijama. Temeljni interes redatelja/autora novog vala je bio snimanje filmova koji problematiziraju filmske konvencije, norme i kanone, pokazujući film kao specifično audiovizualno pro-teorijsko i kritičko pismo (*écriture*). Karakteristični primjeri novog vala su: Truffautov *400 Udaraca* (*Les Quatre Cent Coups*, 1959.), Godardov *Do posljednjeg daha* (*A Bout de Souffle*, 1959.), Chabrolov *Le Beau Serge* (1958.), Rivetteov *La Religieuse* (1965.) i Rohmerov *Le Signe du lion* (1959.).

LITERATURA: God1, Milne1, Mast1, Parki1, Roud1, Silv2

Fundamentalizam. Fundamentalizmom u najopćenitijem smislu naziva se namjerno usmjerenje na osnove, temelje, ishodišta ili porijeklo nekog učenja, skupa uvjerenja, znanosti, religije, političke dogme, itd. Pojam fundamentalizma se posljednjih desetljeća pojavljuje u različitim disciplinama i diskursima kulture. Filozofski fundamentalizam označava povratak temeljnim filozofskim pitanjima (ontologiji) naspram kasnomodernističkog i postmodernističkog interesa za kontekstualne i kulturne uvjete, istine i značenja. Filozofski fundamentalizam je i traganje za europskim porijeklom i izvorima filozofije, odnosno u estetici umjetničkog djela naspram kasnomodernističkih i postmodernističkih stavova da filozofija nema jedinstveno humanističko-antičko stablo nego formu rizomatičnog spleta međusobno neusporedivih kultura (na primjer, azijske filozofije naspram europskih). U političkom smislu fundamentalizmom se naziva povratak ili isticanje osnovnih dogmi jednog ideološkog ili političkog sistema, pokreta ili učenja. Fundamentalističke karakteristike imaju politički zahtjevi koji traže povratak osnovnim parolama francuske buržoaske revolucije (sloboda, jednakost, bratstvo) ili pozivaju na povratak Marxu ili Lenjinu, ali i oni pristupi koji pozivaju na povratak samom izvornom nacionalnom identitetu i volji naroda. U religioznom smislu fundamentalizmom se nazivaju pozivi ili učenja o povratku na osnovna religijska učenja: povratak *Kuranu* (islamski fundamentalizam), povratak Kristu ili novom zavjetu (kršćanski fundamentalizam) ili povratak bizantskom porijeklu pravoslavlja (pravoslavni fundamentalizam), itd. U umjetnosti se fundamentalizam pojavljuje ili kroz odnose umjetnosti i filozofskih, političkih ili religioznih učenja ili kroz kritike relativizma i multikulturalizma postmoderne.

U postmodernoj kulturi ideje fundamentalizma se pojavljuju: (1) kao odgovori ili reakcije na dominantni relativizam, arbitrarnost, pluralizam i multipliciranost postmoderne kulture, (2) kao anakrone i retrogradne težnje povratku na predmoderne povijesne društvene formacije i (3) kao tendencija da se očuvaju disciplinarne autonomije i specifičnosti posebnih disciplina, budući da u postmodernoj kulturi dolazi do preobrazbe većine humanističkih znanosti (sociologija, psihoanaliza, povijest umjetnosti, itd.) u neodređeno polje kulturalnih studija (*cultural studies*).

LITERATURA: Gross1, Miš8, Said3

Fundamentalno slikarstvo. Fundamentalnim slikarstvom se naziva *slikarska praksa* kasnih 60-ih i 70-ih godina zasnovana na ontološkoj (način postojanja) i morfološkoj (pojavnost postojanja) analizi i produkciji slike koja pokazuje: (a) doslovnu materijalnu pikturalnu morfologiju (primarno, elementarno ili fundamentalno slikarstvo - na primjer, djela Roberta Rymana), (b) postupke manualnog izvođenja djela (primarno, elementarno i autorefleksivno slikarstvo - na primjer, djela Borisa Demura), (c) logiku koncipiranja i izvođenja slike (analitičko ili konceptualno slikarstvo - na primjer, djela Gergelja Urkoma), (d) ideološke, psihoanalitičke i interpretativne mogućnosti slikarstva kao medija, discipline i povijesnog sistema (poststrukturalističko slikarstvo - Marc Devade, Louis Cane) i (e) arhetipske ili simboličke elementarne tragove izraza kontemplacije ili tjelesne akumulacije (na primjer, djela Andraža Šalamuna, Željka Kipkea). Status fundamentalnog slikarstva ili sličnih pojava (analitičko, primarno, elementarno slikarstvo) danas se različito interpretira. Prema nekim autorima fundamentalno slikarstvo je kraj modernističkog projekta formalne evolucije i redukcije prikazivanja u slikarstvu, a postmodernističko eklektičko slikarstvo zasnovano na ikoničkom, indeksnom i simboličkom (alegorijskom) prikazivanju je reakcija na njega. Po drugim autorima fundamentalno slikarstvo je nekonzistentni zbir različitih strategija koje se ne mogu svesti na zajednički nazivnik: neki slikari postižu krajnje esencijalističke dosege u redukciji prizora unutar pikturalnog polja kao fenomena ili institucije (Louis Cane ili Brice Marden). Drugi ogoljenu i pokazanu formu slike postavljaju kao simptom ideološke i povijesne analize slikarstva u zapadnoj kulturi (Marc Devade), dok treći na nultoj granici materijalnog traže odraze transcendentnog ili egzistencijalnog (Emerik Bernard, Tugo Šušnik, Željko Kipke, Marijan Molnar). Zato je za neke autore fundamentalno slikarstvo u odnosu na temeljnu razliku postobjektne konceptualne umjetnosti i slikarskog eklektičnog postmodernističkog slikarstva most, prolaz, sklopka ili proboj (*shift*) između ta dva suprotstavljena pola kritike i preobrazbe moderne.

LITERATURA: Allo5, Aup3, Bois2, Brej3, Brej16, brej20, Dev1,

Dev2, Dev3, Dev4, Dev5, Den19, Den22, Den25, Den39, Doc3, Francu1, Grž5, Hess1, Kus1, Men3, Millet, 3, Millet4, Muss1, Rod1, Rym1, Sus2, Sus3, Sys1, Šuv137, Zab1, Zab2

Futurizam. Futurizam je umjetnički pokret nastao u Italiji 1909. godine kao skup raznorodnih i graničnih umjetničkih aktivnosti (eksperimenti u poeziji, slikarstvu, skulpturi, filmu, kazalištu, glazbi) kojima je uveden novi (suvremen, moderan, prethodnički) pristup stvaranju i izražavanju umjetnosti u industrijskoj epohi pokreta, brzine i artificijelnosti. Pokret je osnovao pjesnik Filippo Tommaso Marinetti, a u grupi-pokretu su, između ostalih, surađivali umjetnici Carlo Carrà, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Luigi Rusollo, Gino Severini i Balilla Pratella. Futurizam je paradigmatski primjer avangardnog umjetničkog pokreta, budući da nastaje kao "borbena grupa" umjetnika koja se utopijski i revolucionarno suprotstavlja umjetničkoj, kulturnoj i političkoj tradiciji i, također, svoju djelatnost zasniva kao istraživačku, interdisciplinarnu i prevratničku.

Važnu aktivnost futurista čini pisanje, objavljivanje i proklamiranje manifesta. Prvi *Osnivački manifest futurizma* (1909.) je objavio F. T. Marinetti. U manifestu je objavljen kraj stare umjetnosti, muzeja, akademija i arhiva. Proklamirana je nova epoha revolta, rata, stroja i brzine. Tradiciji i povijesti je suprotstavljena aktualnost i snaga modernih vremena. Dinamično i dinamizam su postala bitna obilježja života i umjetnosti. Rat je glorificiran kao sredstvo oslobođenja novoga od stega staroga. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Rusollo, Giacomo Balla i Gino Severini su objavili *Manifest futurističkog slikarstva* (1910.) i *Tehnički manifest futurističkog slikarstva* (1910.). Pratella je objavio *Manifest futurističkih muzičara* (1910.), Antonio Giulio Bragaglia je objavio *Manifest futurističkog fotodinamizma* (1911.), Boccioni je objavio *Tehnički manifest futurističke skulpture* (1912.), Bruno Corra je objavio *Manifest apstraktnog filma - kromatske muzike* (1912.), itd.

Futurističke koncepcije nove izražajnosti u umjetnosti su inicirane eksperimentiranjem u poeziji i razaranjem utilitarnog sintagmatski povezanog jezičkog izraza u glasovne kombinacije ili tipografske vizualne rasporede riječi i slogova. Na primjer, Marinetti je u pjesmi *Zang Tumb Tumb* (1914.) riječi i slogove upotrebljavao kao tipografske jedinice koje je vizualno varirao i postavljao na neuobičajen način na stranici. Napravio je iskorak od vezanog prema slobodnom stihu i od slobodnog stiha prema tipografskoj vizualnoj poeziji koja je osnova fonetske ekspresije. Futuristička poezija je bila eksperimentalni zahvat na pjesničkom tekstu i pokušaj da se pjesnički tekst oslobodi estetskih i mimetičkih verbalnih kvaliteta, odnosno pokušaj da se pažnja u poeziji prebaci sa značenja riječi na materijalne nosioce značenja (glasove, vizualne grafičke znakove). Nastojalo se otkriti novi moderni i strojni karakter govora i pisma.

Rad u slikarstvu i skulpturi zasnivao se na: (a) odbacivanju akademskog mimetičkog slikarstva (njegovih formi i tema: statične kompozicije, mrtve prirode, akta) u ime novog strojnog izraza i prikazivanja na način strojnog, i (b) koncipiranju slike kao prikaza i izraza nove industrijske kulture dinamizma (pokreta i brzine). Drugim riječima, Balla, Boccioni, Severini i Carrà su radili na prikazivanju pokreta i brzine u statičnom prostoru slike i skulpture. Talijanski futurizam se u slikarstvu generički može identificirati kao proširenje impresionističkog naturalizma, jer traži da se prevladaju jednostavni osjećaji prirode ograničeni na impresije *plain aira* i obuhvate dojmovi iz industrijskog života i modernog društva. Značaj vanjskog dojma je bio temeljan za futurističku koncepciju novog prikazivanja i izražavanja. Na primjer, Ballina slika *Dinamizam psa na uzici* (1912.) prikazuje psa u pokretu tako da se pokret prikazuje umnožavanjem prikaza psećih nogu. Pokret je prikazivan tako što su dijelovi koji se kreću (noge, ruke, kotači) prikazivani na platnu u raznim fazama kretanja. Ovdje je vidljiv utjecaj filma i filmskog prikazivanja na slikarstvo. Zato u futurizmu uzorak prikazivanja za slikarstvo i skulpturu nije priroda nego su to mehaničke (filmske) reprezentacije pokreta. U skulpturi je tijelo aproksimirano linijama sila koje prikazuju, nagovještavaju ili dočaravaju pokret, na primjer, Balline skulpture *Razvoj boce u prostoru* (1912.-1913.), *Sinteza ljudskog dinamizma* (1912.), *Jedinstvene forme kontinuiteta u prostoru* (1913.) ili *Boccionijeva šaka* (1915.). Filmom su eksperimentirali Bragaglia i Corra anticipirajući tehnike animacije (animiranog filma) i "muzike boja", da bi prikazali i analizirali fenomene pokreta i pokretnog svjetla. Futuristički teatar je nastao iz usmenog izvođenja poezije i preuzimanja cirkusa ili kabareta kao mjesta umjetničkog čina. Zatim se razvijao u smjeru novog plesa ili umjetničkog akcionizma (preteče performansa). Futuristička glazba (glazba šuma i buke, franc. *bruitisme*) je koncipirana kao glazba zvučanja strojeva. Futurističkom glazbom bavio se Luigi Rusollo koji je konstruirao strojeve, uređaje i instrumente za proizvodnju šumova i buke.

Kraj futurizma kao avangardnog pokreta povezuje se s Prvim svjetskim ratom koji je bio vrijeme realizacije njihovih ideala o *ratu kao pročišćenju i obnovi društva* i suočavanje sa surovom stvarnošću. Futuristički pokret nastavio je djelovati nakon rata u lokalnim

talijanskim uvjetima, a u vrijeme fašizma postaje svojevrsna službena umjetnost.
Futurizam je nastao iz evolucija, preobrazbi i modernizacija impresionizma, postimpresionizma, kubizma i, djelomice, ekspresionizma. U trenutku nastajanja bio je povezan s francuskom kubističkom umjetnošću i teorijom, na primjer, značajna je recepcija kubizma Guillaumea Apollinairea u Parizu. Karakteristični su utjecaji futurističkog načina slikanja na francuske postkubiste Fernanda Légera, Roberta i Soniu Delaunay koji su istraživali prikazivanje svjetla i pokreta. Vorticizam nastao pod vodstvom Percyja Wyndhama Lewisa bio je engleska varijanta futurizma. Theo van Doesburg je pod utjecajem futurizma uveo dinamične dijagonalne kompozicijske odnose u statične horizontalno-vertikalne neoplastičke kompozicije De Stijla. Recepcija futurizma u Rusiji je rezultirala nastankom avangardnog interdisciplinarnog (pjesničkog, teatarskog, slikarskog, muzičkog) pokreta kubofuturizma.

Utjecaji futurizma u Hrvatskoj se mogu pronaći u zadarskom časopisu *Zvrk* (1914.) koji je pripremao pjesnik Joso Matošić. Riječki slikar i kipar Romolo Venucci i fotografkinja Anita Antoniazzo stvaraju djela u duhu futurizma. Anita Antoniazzo eksperimentira s fotogramima i dvostrukim ekspozicijama. Ljubomir Micić osnivač i urednik časopisa *Zenit* (Zagreb, Beograd; 1921.-1926.) je održavao suradničke i prijateljske veze s talijanskim futuristima i Marinettijem. Pjesnik i slikar Branko Ve Poljanski je u listopadu 1925. polemizirao o fašizmu s Marinettijem u Parizu (*Zenit* br. 37, Beograd, 1925.). Predstavnici slovenskog konstruktivizma koji djeluju u Trstu i Primorskoj bili su pod utjecajem futurističkog dinamizma (Avgust Černigoj, Eduard Stipančič).

LITERATURA: Ap2, Berg1, Cela7, Den45, Flak13, Gold4, Ita1, Lis1, Perlof2, Petr1, Subo5, Tis1

G

Galerija kao umjetničko djelo. Galerija kao umjetničko djelo naziv je za umjetničke intervencije i istraživanja koja se odnose na institucionalni, estetski, vrijednosni i izložbeni kontekst galerije. Yves Klein je realizirao rad *Le Vide (Prazno)* 1958. izloživši praznu galeriju. Nasuprot njemu Arman je realizirao ambijentalni rad *Puno*; izložio je prostor galerije ispunjen od poda do stropa odbačenim predmetima. Mel Bochner je mjerio dimenzije galerije i ispisivao njihove vrijednosti na zidove (1969.). David Nez (grupa *OHO*) realizirao je rad *U galeriji je otkrivena električna instalacija* (1969.), a Milenko Matanović (grupa *OHO*) je aktivirao dimnu bombu i ispunio dimom galerijski prostor. Mirko Radojičić (*Grupa Kod*) zamislio je projekt prema kojem bi se na zidu galerije nacrtali svi slojevi zida: boja, žbuka, cigle. Miroslav Mandić (grupa *Kôd* napisao je tekst *Galerija* (1970.), u kojem je redefinirao pojam galerije u smislu galerije kao umjetničkog djela. Povjesničarka umjetnosti Ida Biard pokrenula je galeriju pod nazivom *Galerija stanara* (1972.-1976.). Njezin je rad bio definiran kao alternativa galerijskom tržišnom sistemu. Umjetnici su svoje radove slali na poste-restante u Düsseldorf, Pariz, Zagreb, New York, a Ida Biard bi ih izlagala u svojem stanu, u prozorima i u izlozima na javnim mjestima. Fenomen, koncept, instituciju i funkcije galerije kritički su preispitivali Daniel Buren, *Art&Language*, Joseph Kosuth, Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, a u umjetnosti u doba kulture s mentalnim reprezentacijama galerijskog prostora bavio se Tomo Savić-Gecan.

LITERATURA: Biar1, Cela7, Den52, Hop4, Klein1, Klein2, Lipp10, Mandić2, Rich2, Sus4, Šuv65, Zab4

Galerija stanara. *Galerija stanara* je naziv za alternativnu otvorenu komunikacijsku galeriju i galerijsku praksu koja se odvijala u različitim izvaninstitucionalnim prostorima Pariza i Zagreba od 1972. do 1976. Kritičarka Ida Biard je razvila dugogodišnju kustosku praksu organiziranja izložbi u različitim prostorima, ukazujući na relativnost odnosa javnog i privatnog, odnosno, uobičajenog i neuobičajenog izložbenog prostora. Također je pokrenula projekt *French Window* (Pariz, 1972.-1973.) s izložbama u prozorima, tj. izložbama koje se usmjerene slučajnoj publici na ulici. Autor naziva *French Window* je konceptualni umjetnik Goran Trbuljak, a taj naziv ukazuje na duchampovsku tradiciju provokativnog i subverzivnog ponašanja, jer referira poznatom Duchampovom ready-madeu *Fresh Widow* (1920.) koji se igra kovanicom *French Window*. Ida Biard je svoj kritičko-kustoski rad započela u krugu grupe *Penzioner Tihomir Simčić* (Trbuljak, Dimitrijević). Njezin rad korespondira s ranim kritičkim antiinstitucionalnim istraživanjima situacionista, akritičke kritike Germana Celanta ili Daniela Burena. Djelovala je u smjeru demokratizacije umjetnosti, a to znači da je surađivala s mladim umjetnicima koji nisu uklopljeni u tržišni sistem. U rad *Galerije stanara* su uključeni umjetnici čija djela prelaze okvire estetskog i nalaze se u etičkom. To nije bio samo protest protiv građanskih koncepcija vrijednosti umjetničkog djela, nego i način otkrivanja mogućnosti načina komuniciranja umjetničkog rada koji nije tržišne naravi. U tom smislu je *Galerija stanara* predlagala "Moralni ugovor" po kojem je sudionik (umjetnik) imao obavezu analizirati odnos mjesta gdje izlaže s izloženim radom, i objasniti ciljeve svojeg rada u određenom izložbenom prostoru. U njenoj galeriji su, između ostalih, izlagali Goran Trbuljak, Pierre Hubert, Daniel Buren, Cadere, Annette Messager, Radomir Damnjanović Damnjan, Jan Dibbets, Christian Boltanski, Balint Szombathy. Rad *Galerije stanara* je prekinut 1976. godine time što je Ida Biard objavila štrajk prouzrokovan, po njoj, problematičnim i licemjernim ponašanjem konceptualnih umjetnika i njihovim uključivanjem u tržište i sistem visoke umjetnosti. 1981. godine obnavlja rad *Galerije stanara.*

LITERATURA: Biar1, Fren1, Golst1, Sus2, Sus3

Gay umjetnost. Gay umjetnost je umjetnost izražavanja, prikazivanja i konstruiranja individualnog i kolektivnog muškog homoseksualnog identiteta u okviru kulture i društva. Gay umjetnost se razlikuje od homoerotske umjetnosti po tome što je homoerotsko izražavanje, prikazivanje i konstruiranje samo jedan od aspekata izražavanja, prikazivanja i konstruiranja složenog individualnog i kolektivnog gay identiteta, odnosno povijesnog, aktualnog i svakodnevnog načina života i ponašanja. Gay umjetnost se iz potisnute, tajne, druge ili marginalne homoseksualne umjetnosti re-konstituira kao javna umjetnička praksa od 70-ih godina XX. stoljeća. To se zbiva u vrijeme zakonskih priznavanja prava na javnu egzistenciju neheteroseksualnim rodnim opredjeljenjima i kada do-

lazi do uspostave akademskih i aktivističkih diskursa teorije roda, gay, lezbijskih i queer studija. Suvremena gay kultura i umjetnost se temelji na biopolitičkim teorijama Michela Foucaulta. Foucaultovo tumačenje gay kulture vodi, s jedne strane, historiziranju i legitimizaciji gay identiteta i zastupanja gay identiteta kroz zapadnu povijest društva, a s druge strane, pomaku identifikacije gay osobe (društvene individue i subjekta) od izvršioca homoseksualnog seksualnog čina na osobu specifičnog složenog životnog stila i mnogostrukog društvenog identiteta. U teoriji umjetnosti značajne su gay teoretizacije Craiga Owensa, Douglasa Crimpa, Jonathana D. Katza. Za nastanak i diferencijaciju gay umjetnosti i kulture važan je kulturalni i umjetnički aktivizam i teorijski rad usmjeren protiv homofobije nastale u 80-im i 90-im godinama kao posljedica reagiranja postmodernih neokonzervativnih građanskih i političkih snaga na liberalizaciju javnog demonstriranja homoseksualnih rodnih identiteta, ali i na pojavu AIDS-a i povezivanje AIDS-a s homoseksualizmom. Zato gay umjetnost ima izraziti društveni karakter, budući da se njome iskazuju prava homoseksualnih individua i kolektiva na javno izražavanje identiteta; razrađuju se mehanizmi gay identifikacija u heteroseksualnoj i homoseksualnoj umjetnosti; prezentiraju se oblici života i ponašanja u homoseksualnim zajednicama; uspostavlja se kritička analiza homofobije i društveno konstruiranog i izvedenog straha od AIDS-a; dekonstruira se sistem klasifikacija homoseksualnosti kao perverzije i bolesti; prikazuje se homoseksualna želja, uživanje, strah, zazornost *(abject)*, pogled, vizualni izgled; uspostavlja se heterogeno polje diferencijacija gay estetike (od estetike campa do estetike tehnokulture 90-ih); izvodi se gay povijest i teorija umjetnosti kao reinterpretacija homoseksualne umjetnosti u europskoj povijesti umjetnosti. Također, za razumijevanje gay umjetnosti i kulture je bitno razumijevanje opozicije visoke i popularne gay umjetnosti i kulture. Popularna gay umjetnost, slično popularnoj umjetnosti dominantne heteroseksualne kulture, ima funkciju regulacije slobodnog vremena, ali i političke ponude fantazmatskih objekata uživanja i objekata klasne, generacijske i, svakako, rodne identifikacije. Visoka gay umjetnost ima više smjerova: (a) jezikom visoke modernističke i postmodernističke umjetnosti izvod se gay narativ o životu, identitetu, politici, prirodi, svijetu (Francis Bacon, Lucien Freud, David Hockney, Salome, Martin Kippenberger, Derek Jarman), (b) visoka gay umjetnost koja iz partikularnog izraza ili prikaza gay identiteta izvodi univerzalne umjetničke i estetske vrijednosti unutar dominantne heteroseksualne kulture Zapada (Cy Twombly, Robert Wilson, Jan Fabre, Francesco Clemente, Felix Gonzales Torres), (c) visoka gay umjetnost koja ne referira gay upisima, izrazima ili prikazima u djelu, a u gay umjetnost se svrstava po gay stilu života umjetnika (John Cage, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Larry Rivers), (d) gay umjetnost koja relativizira odnose visoke i popularne umjetnosti i kulture (Andy Warhol, Robert Mapplethorpe), (e) gay umjetnost koja iz područja visoke i popularne umjetnosti provodi subverziju dominantnih heteroseksualnih estetskih, etičkih i političkih kanona umjetničkog izražavanja i prikazivanja (Gilbert & George, Jürgen Klauke, Paul McCarthy).

Otvorena teorijska dvojba gay teorije i umjetnosti je da li su heteroseksualna i homoseksualna umjetnost određene heteroseksualnim ili homoseksualnim suštinski različitim identitetima i njihovim izrazima, odnosno da li su heteroseksualna i homoseksualna umjetnost izrazi određujuće suštine različitih ljudskih bića ili su konstrukcije individualno-društvenih izvođenja identiteta ljudskih bića kroz umjetnost u kulturi. Najčešća su dva oprečna odgovora: (1) heteroseksualna i homoseksualna umjetnost i kultura, kao i identiteti na kojima se zasnivaju, dva su svijeta koja grade mnoštvo nad-determinirajućih i neusporedivih bioloških, psiholoških, individualnih, društvenih i kulturalnih razlika, i (2) heteroseksualna i homoseksualna umjetnost i kultura, kao i identiteti na kojima se zasnivaju, povijesno i aktualno su prožete kulturalne i umjetničke prakse koje se mogu odrediti tek međusobnim usporedbama, razlikovanjima i interpretacijama društvenih i kulturalnih mehanizama konstruiranja različitih rodnih identiteta i njihovih interpelacija.

LITERATURA: Alf1, Alp1, Alp2, Arc1, Ars3, Bergm1, Brett1, Cher1, Cla5, Coop1, Coopers1, Cri3, Dele3, Dem1, Ext1, Fou4, Fou7, Fou8, Geor1, Grž8, Jag1, Jar2, Jon1, Jon2, Kat1, Kraus21, Lan1, Lau1, Luc12, Ow2, Ow5, Princ1, Roth2, Sie1, Tuck2, Ver1, Wallis1, Wallis2

Geografska karta. Geografska kartaje prikazani odnos prostornih pozicija (geografska karta, plan grada). U metafizičkom i fantastičkom slikarstvu se motiv geografske karte najčešće pojavljuje kao simbolički prikaz ljudske mogućnosti konceptualizacije svijeta (geografskog makro prostora) ili kao simbol složenosti svijeta. U procesualnoj umjetnosti (*land art*, *earth works*) zemljovid ima funkciju dokumentarnog indeksnog materijala kojim se ukazuje na mjesto realizacije instalacije (*land art*) ili na mjesto odakle je uzet materijal za izlaganje u galeriji (*earth works*). U konceptualnoj umjetnosti geografska karta je korištena: (a) u funkciji ready-madea (geografski prikaz makroprostora se koristi kao umjetničko djelo),

(b) kao sredstvo dematerijalizacije umjetničkog objekta koje pokazuje da umjetničko djelo nije realna geografska lokacija nego njezin geografski prikaz na karti (koncept, a ne fenomen). Mangelos (Dimitrije Bašičević) je ispisivao paradoksalne protokonceptualističke tekstove na površini jednobojnog (crnog, zlatnog, bijelog) globusa. Njegovo djelo *Le manifeste sur la machine* (1977.-1978.) je primjer deteritorijaliziranog globusa koji je upotrijebljen kao mjesto konceptualizacije. Drugim riječima, na mjestu teritorija postoji upis ideje. Vlado Martek je realizirao grafike na kojima su prikazivana decentrirana značenja geografske karte, na primjer, na karti je prikazana država Jugoslavija (prepoznatljiv oblik), a umjesto geografskih regija napisana su imena umjetnika. Geografska karta je korištena kao znak kojim se uvodi u proces preoznačavanja.

LITERATURA: Harr7, Holt1, Jam7, Košč10, Lipp10, Stip8, Šuv124

Geometrija. Geometrija je matematička disciplina nastala mjerenjem zemlje koja se razvila u disciplinu apstraktnog prikazivanja, modeliranja i opisivanja prostora, prostornih oblika i njihovih odnosa. Za antičku matematiku bitne su dvije tendencije: (1) pitagorejska, koja geometriju vidi kao sustav simboličkih elemenata i odnosa, tj. geometrijski oblici i njihovi prostorni odnosi se shvaćaju kao brojčani ili vizualni reprezentanti božanskih i prirodnih pojava; (2) euklidska, koja geometriju vidi kao formalni sustav prikazivanja prostora, prostornih oblika i njihovih odnosa. U modernoj matematici geometrija je utemeljena kao apstraktna, formalna i deduktivna teorija prikazivanja, konstruiranja i opisivanja općih matematičkih (tipoloških) prostora. U zapadnoj je tradiciji geometrija zastupljena u arhitekturi i vizualnim umjetnostima kao metodologija realizacije kompozicije arhitektonskog i umjetničkog djela, ali i kao dekorativni uzorak (ornamentika) koji se uklapa u arhitekturu, mimetičku sliku ili skulpturu. Modeli simetrije, zlatnog reza i proporcije razvijeni su do strukturalne osnove komponiranja likovnog djela. Geometrija je postala gramatika vizualnog oblikovanja a time i osnova teorije forme. U izvaneuropskim civilizacijama geometrijske sheme mandale u indijskom tantrizmu i geometrijska ornamentika islama predstavljaju zaokružene i u likovnom i u semantičkom smislu visokorazvijene sustave simboličkog i magijskog izražavanja.

Geometrijska apstrakcija je inicirana u postimpresionizmu i kubizmu, koji mimetičke ikoničke znakove (lik žene, oblik gitare) formiraju geometrijskim oblicima. Ta se vrsta apstrakcije razvijala počevši od uspostavljanja analogije između vizualnih geometrijskih shema i muzičkih struktura ili geometrijskih shema i mističkih simboličkih sustava, preko konstruktivističkog prikazivanja tehno-geometrijskog poretka u tehnici i matematici ili postizanja čistog optičkog efekta u neokonstruktivizmu do upotrebe geometrijskog oblika i struktura kao vizualno neutralnih modela koji skreću pažnju s vizualne pojavnosti djela na njegov koncept, plan i projekt (postgeometrijska apstrakcija, minimalna umjetnost, postminimalna umjetnost, konceptualna umjetnost). Pattern slikarstvo i neo geo umjetnost su simulacijske geometrijske prakse postmodernizma.

LITERATURA: Aup1, Barr1, Dab1, Den6, Den20, Den26, Den102, Geom1, Hu1, Jaf3, Konst1, Law1, Lipp9, Luč1, Mand1, Marku1, Pae2, Ped1, Pog5, Posle1, Postmoderne1, Prot11, Sus5, Šimić1, Šuv89

Geometrijska apstrakcija. Geometrijska apstrakcija je umjetnost vizualnog i likovnog oblikovanja utemeljena na konstruiranju geometrijskih oblika i struktura. Obilježava je: (1) upotreba geometrijskih oblika, (2) razvijanje geometrijskih načela komponiranja slike i skulpture; (3) njegovanje tehničke i industrijske egzaktnosti realizacije projekta umjetničkog djela; (4) estetska primarnost, čistoća i jednoznačnost; (5) njegovanje *čistog* pogleda i jasnog mišljenja.

Kubizam (Picasso, Braque) i postkubizam (grupa pariških Purista, Robert Delaunay) nagovješćuju geometrijsku apstrakciju. Kao poseban smjer u apstraktnoj umjetnosti geometrijska apstrakcija je razrađena u djelima pionira apstraktnog slikarstva Františeka Kupke, Kazimira Maljeviča, Vladimira Tatljina, Aleksandra Rodčenka, Vasilija Kandinskog, Nauma Gaboa, Pieta Mondriana, Thea van Doesburga, Georgesa Vantongerlooa. Za njih je značajan metafizički pristup geometriji kao izrazu skrivenog univerzalnog poretka. U razdoblju između dva svjetska rata geometrijska apstrakcija bila je uzrok nastanka dva značajna i utjecajna pokreta: (1) konstruktivizma kao umjetnosti industrijskog doba i ere strojeva, utemeljene na konstruiranju kompozicije slike i skulpture po uzorima konstruiranja u strojarskoj tehnici i građevinarstvu (Tatljin, El Lissitzky, Ljubov Popova, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Avgust Černigoj); (2) konkretizma kao radikalne modernističke umjetnosti koja sliku i skulpturu reducira do čistog materijalnog estetskog predmeta, tj. predmeta koji pokazuje da je predmet (Theo van Doesburg, Max Bill). Tridesetih godina, po prestanku djelovanja *Bauhausa* i ruskih konstruktivističkih škola i instituta, centar razvoja geometrijske apstrakcije postao je Pariz. U tom gradu nastale su utjecajne umjetničke grupe

Circle et Carré i *Abstraction-Création*, značajne po definiranju geometrijske apstrakcije kao međunarodnog modernističkog jezika.

Neposredno poslije Drugog svjetskog rata geometrijska (hladna) apstrakcija razvijala se u duhu geometrijske tradicije i purističkih ideala *čistoće* i egzaktnosti. U Sjedinjenim Američkim Državama, pod utjecajem Lászla Moholy-Nagyja i *Novog Bauhausa*, Josefa Albersa i Pieta Mondriana, nastaje nova geometrija koja je suprotstavljena dominantnom trendu apstraktnog ekspresionizma. U Švicarskoj počinje djelovati konkretistički pokret (njem. *Konkrete Kunst*), čiji je začetnik Max Bill, a najznačajniji predstavnik u poslijeratnom periodu Richard Paul Lohse. Max Bill je 1949. razradio koncept matematičkog načina mišljenja u modernoj umjetnosti. Njegova temeljna teza ukazuje na to da za geometrijsku apstrakciju više nije bitan postupak apstrahiranja i upotrebe geometrijskih oblika, nego razvoj matematičkog mišljenja i metodologije. Bill je svoju metodu demonstrirao u slikama gdje je rasporedio valere boja prema serijskom uzorku. Lohse je razrađivao problem vizualizacije numeričkih veličina i progresija u kvadratnom sistemu, radeći s programiranim obojenim strukturama. Za švicarsku umjetnost bitna su i kasna geometrijska istraživanja Johannesa Ittena, jednog od velikih pionira apstraktne umjetnosti. On je od 40-ih do 60-ih godina istraživao sisteme redanereda. U Francuskoj je geometrijska apstrakcija nastala u krugu umjetnika okupljenih oko *Salon des Réalitiés Nouvelles* i galerije Denise René. Vodeće ličnosti Pariške škole geometrijske apstrakcije su Auguste Herbin, Rihard Mortensen, Michel Seuphor i Victor Vasarely, te članovi grupe *Espace:* André Bloc, Edgar Pillet i Jean Dewasne. Francusku geometrijsku apstrakciju 40-ih i ranih 50-ih karakterizira reduktivistička evolucija kubističke kompozicije i strukturalno usuglašavanje geometriziranih prostornih planova. Djelo Victora Vasarelyja može se smatrati paradigmatskim primjerom geometrijske apstrakcije poslije Drugog svjetskog rata. Njegov rad od kasnih četrdesetih obilježava: (1) sinteza geometrijskih istraživanja predratnih avangardi; (2) novo geometrijsko i programirano promišljanje vizualnog oblikovanja; (3) razvoj geometrijskih vizualnih rješenja oblikovanja na temelju novih tehnologija i materijala. U njegovom postupku riječ je o izboru malog broja elementarnih geometrijskih formi (vizualna abeceda) koje se prema izabranim algoritmima (vizualna primarna gramatika) sklapaju u vizualni sistem. Svaki takav sistem može se razvijati bezbrojnim permutacijama i transformacijama. Cilj tih operacija nije, kao kod predratnih geometrijskih umjetnika, mistička ili utopijska vizija novog svijeta nego eksplikacija logičkih mogućnosti vizualnog oblikovanja i postizanje novih estetskih efekata, tipičnih za modernu industrijsku civilizaciju. U Engleskoj se razvija individualni postkonstruktivistički rad Bena Nicholsona, Victora Pasmorea i Barbare Hepworth. Skulpture Barbare Hepworth pripadaju graničnoj tradiciji geometrijske (hladne) i vitalističke (organske, tople) apstrakcije i time se podudaraju s istraživanjima Jeana Arpa. U Njemačkoj je djelovala grupa sljedbenika *Bauhausa* na *Hochschule für Gestaltung* u Ulmu. Njemačka geometrijska apstrakcija nastajala je i pod snažnim utjecajem švicarskog konkretizma i Billovih teorija geometrijske umjetnosti. U Italiji je djelovala grupa *MAC (Movimento arte concreta)*. U Hrvatskoj je značajan pionirski rad zagrebačke grupe *Exat 51* koja je sintetizirala iskustva avangardne geometrijske apstrakcije *Bauhausa* i ruskog konstruktivizma s "novim istraživačkim i duhom sinteze pedesetih". U srpskoj umjetnosti geometrijska apstrakcija je bila nagoviještena radom Ivana Tabakovića, Bogoljuba Jovanovića, Stojana Ćelića i Miodraga Protića, a u potpunosti je ostvarena u slikarstvu Radomira Damnjanovića Damnjana 60-ih godina. Doba od 1950. do 1960. je na europskoj umjetničkoj sceni proteklo u konfrontacijama između geometrijskih (hladnih, racionalnih, programiranih) i lirskih (toplih, egzistencijalnih, akcionističkih) tendencija. Krajem 50-ih prevladali su lirska apstrakcija, enformel i apstraktni ekspresionizam. Geometrijske slikare smatralo se nosiocima apstraktnog akademizma ili modernog klasicizma.

Zamisli geometrijske apstrakcije su integrirane i u skup umjetničkih tendencija koje se nazivaju neokonstruktivizam, umjetnost poslije enformela i nove tendencije. Ti pokreti djelomično su zasnovani na razumijevanju i prevladavanju geometrijske apstrakcije u slikarstvu i skulpturi. Oni imaju geometrijski, sistemski i strukturalni karakter, ali se od geometrijskog slikarstva i skulpture razlikuju po napuštanju likovnog slikarskog i kiparskog rada i dosezanju novih medija, materijala i tehnologija (kinetička umjetnost, luminoplastika, kompjutorska umjetnost, kibernetička umjetnost). Pojam geometrijske kompozicije zamjenjuje se konceptom strukturalnog modela. Geometrijska apstrakcija bila je put prema strukturalnom i strukturalističkom mišljenju o vizualnim fenomenima. Radi se o novim oblikovnim postupcima programirane i kibernetičke umjetnosti. Geometrijski motivi su temelj sustavnog mišljenja, ali ne i krajnji cilj estetskog ili metafizičkog dosega. Na tom polju djelovali su Julio Le Parc i *Grupa GRAV*, grupa *Zero*, kao i Ivan Picelj, Juraj

Dobrović, Vjenceslav Richter, grupa *Dviženije*. Rad geometrijski orijentiranih umjetnika kao što su Francesco Lo Savio, Julije Knifer, Ad Reinhardt ili Agnes Martin pripada geometrijskom smjeru poslije enformela i apstraktnog ekspresionizma. Ti umjetnici zadržavaju ručni slikarski rad, a geometrijski poredak se doživljava kao egzistencijalni i metafizički izraz slikarske kontemplacije. Njihovo slikarstvo se reducira do znaka (znak kvadrata i kruga Lo Savija ili meandra Knifera) ili do rasterskog (mrežnog) poretka (Reinhardt, Martin, Picelj).

Postgeometrijska apstrakcija je skup pojava na američkoj i međunarodnoj umjetničkoj sceni 60-ih godina koja obuhvaća pojave od slikarstva obojenog polja i tvrdih rubova do minimalne i postminimalne umjetnosti. Te tendencije nazivaju se "postgeometrijskim, budući da je geometrija povod ili polazište za konceptualno razumijevanje i predočivanje strukture i strukturalnog poretka". Geometrija je za njih samo pomoćno sredstvo postizanja vizualne neutralnosti i neekspresivnosti.

Pattern slikarstvo i neo geo umjetnost geometrijske su prakse postmodernizma nastale eklektičnim, parodijskim i simulacijskim suočivanjem: (1) klasične europske tradicije ornamenta u kojoj su geometrijski oblici čista dekoracija; (2) metafizičkih dosega geometrijske apstrakcije između dva svjetska rata; (3) minimalističke i postminimalističke upotrebe geometrije kao tautološkog strukturalnog modela. Geometrijska apstrakcija je za postmodernu umjetnost jedan od mogućih jezika umjetnosti koji treba značenjski, smisleno i vrijednosno razgraditi do praznog medijskog znaka.

LITERATURA: Aup1, Bann1, Barr1, Dab1, Den6, Den20, Den26, Den71, Den102, Geom1, Hu1, Jaf3, Konst1, Lipp9, Luč1, Mand1, Marku1, Pog5, Posle1, Postmoderne1, Prot11, Sus5, Šimić1, Šuv89

Gesta. Gesta je ekspresivni i simbolički pokret tijelom ili dijelom tijela. Razlikuju se: (1) geste koje prethode umjetničkom djelu; (2) geste koje se realiziraju kao umjetnički rad. Geste koje prethode umjetničkom djelu su pokreti ruke i tijela kojima se pokreće kist ili špahtla tijekom slikanja ili modeliranja.

Gesta izražava emociju, koordinaciju oka, uma i pokreta, unutrašnju nužnost. Funkcija geste i gestualnog traga središnji je problem ekspresionističkog (Vasilij Kandinski, Emil Nolde) i neoekspresionističkog slikarstva (Georg Baselitz, Anselm Kiefer). Gesta je izraz unutrašnje nužnosti, tjeskobe, seksualnosti, zadovoljstva u slikanju, koncentracije, tjelesne snage. U apstraktnom ekspresionizmu (Jackson Pollock, Franz Kline, Edo Murtić) gestualni trag dobiva status znaka, on predstavlja slikarev duhovni i psihološki život za slikarstvo i publiku. Kaligrafija i rukopis kao modernističko i postmodernističko umjetničko djelo (crteži i slike Paula Kleea ili Franza Klinea, konceptualistički i postkonceptualistički zapisi Hanne Darboven, Neše Paripovića, Zorana Belića W., Istoka Šmajsa, Marice Prešić, Jelene Perić) nastaju uvođenjem gestualnog ekspresivnog pokreta u normirana pravila i postupke dekorativnog i utilitarnog pisma. Zapis pisma ili znaka ne ostvaruje estetska značenja samo lingvističkim ili semiotičkim funkcijama nego i svojim vizualnim izgledom.

U neodadi, hepeningu, fluksusu, body artu i performansu gesta umjetnika u prostorno-vremenskom okviru događaja postaje umjetnički rad. Umjetnik ne izlaže gestualne tragove nego čin tjelesnog izražavanja. Prezentacijom gestualnog čina izlažu se i istražuju: mehanika tjelesnog pokreta, psiho-motoričke koordinacije, kompleksni bihevioralni oblici nediskurzivne komunikacije, ali i oblici direktnog izražavanja i neposredovane ekspresije u ekspresionističkom body artu (Arnulf Rainer, Marina Abramović, Gina Pane).

LITERATURA: Aup4, Den67, Irig3, Jon2, Kult2, Legr2, Nau1, Sand1, Šp1, Šuv19, Ver1,

Gestalt. Gestalt je vizualni oblik ili forma. Teoriju Gestalta kao strukturalnu teoriju percepcije uveli su 1912. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler i Kurt Koffka. Osnovni zakoni Gestalta su totalitet i ekonomičnost. Zakon totaliteta glasi: opažajna cjelina je kvalitativno različita od zbroja njenih dijelova. Zakon ekonomičnosti ili dobrih formi glasi: opažajne cjeline tendiraju poprimanju najbolje moguće forme, jednostavnosti, pravilnosti, simetričnosti, kontinualnosti i tvorbi od srodnih elemenata.

U umjetnosti XX. stoljeća pristup teoriji Gestalta vodio je: (1) osnivanju teorije likovne forme na avangardnim školama (*Bauhaus* i instituti ruske avangarde); (2) primjeni zakona Gestalta u stvaranju djela geometrijske apstrakcije (konstruktivizam i neokonstruktivizam); (3) problematiziranju zakona Gestalta u minimalnoj umjetnosti. Destrukcija zakona Gestalta u minimalnoj umjetnosti ostvarena je transformacijom dvodimenzionalne ili trodimenzionalne vizualne strukture u linijsku seriju uzastopnih elemenata, koja prije ostvaruje logički i lingvistički poredak sintagme nego poredak podređen zakonima vizualne percepcije. Američki umjetnik Robert Morris je, izlažući modularne skulpture sredinom 60-ih razradio problem dekonstrukcije Gestalta u minimalnoj umjetnosti. Kada moduli (kocke, paralelopipedi) grade cjeloviti predmet, govorimo o jakom Gestaltu, a kada su razdvojeni i međusobno udaljeni u prostoru kao elementi instalacije koji se ne mogu obuhvatiti pogledom iz

jedne točke promatranja, oblikuju slabi Gestalt, iako svaki pojedinačni element (modul) gradi svoj jaki Gestalt. Morrisa nije zanimalo iznošenje primjera jakog ili slabog Gestalta kao umjetničkog djela, nego analiza i prikazivanje transformacija jakog u slabi i obratno. On je, naime, želio ukazati na konceptualne i mentalne posljedice i paradokse transformacije Gestalt struktura.

LITERATURA: Arnh2, Den63, Den102, Gibs1, Gom2, Morri2, Morri3, Morri4, Pia2, Roc1, Roc2, Viz1

Geštaltistička umjetnost. Vidi: Geometrijska apstrakcija, Gestalt, Neokonstruktivizam, Nove tendencije, Optička umjetnost

Going-on. *Going-on* je geslo grupe *Art&Language* kojim njezini članovi ukazuju na činjenicu da je njihov rad neprekidno istraživanje, problematizacija i rasprava prirode umjetnosti, dijaloga u svijetu umjetnosti, te intertekstualnih odnosa jezika umjetnosti i teorije ideja, ideologije i povijesti. Za grupu *Art&Language* analiza i rasprava o umjetnosti su strategije konstruiranja teorijske mape, čiji su segmenti specifični teorijski i praktični problemi (status umjetničkog djela, odnos umjetnosti i teorije, jezik umjetnosti, pitanje ideologije). Cilj rada te grupe nije istraživanje totaliteta svakog pojedinačnog problema (segmenta) nego naznačivanje njihovog smislenog okvira i odnosa prema drugim segmentima (konceptualnim i jezičkim problemima).

LITERATURA: Afrtla14, Artla15, Harr9, Harr22, Šuv55

Gorgona. Gorgona je neformalna umjetnička grupa koja je djelovala u kontekstu umjetnosti poslije enformela, kleinovskog novog realizma, fluksusa i neodade u Zagrebu od 1959. do 1966. godine. Gorgona nije bila u pravom smislu umjetnička grupa koja promovira svoje koncepte, poetiku, politiku, umjetničku produkciju ili estetiku nego neka vrsta "djelomice tajnog društva" koje u svojem djelovanju povezuje umjetničku produkciju (stvaranje djela), razgovore i život njenih članova kroz *gorgonski duh.* U Gorgoni je potpuno razrađeno relativiziranje odnosa privatnog i javnog, doslovnog i mistificiranog, individualnog i kolektivnog. Umjetnici i teoretičari *Gorgone* su na lucidan i kritički način tretirali odnos individualnog i manifestacija kolektivnog.

U Gorgoni su surađivali i družili se slikari Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Đuro Seder i Josip Vaništa, kipar Ivan Kožarić, arhitekt Miljenko Horvat, povjesničari umjetnosti Dimitrije Bašičević i Radoslav Putar, sociolog i teoretičar umjetnosti Matko Meštrović, te Ivo Steiner i Slobodan Vuličević. Gorgonu karakterizira osjećaj za radikalni modernizam, razumijevanje krize enformela i egzistencijalizma, kritika objekta kao završenog produkta-djela umjetnosti, osjećaj za apsurd, crni humor i metafizičku ironiju, nihilizam, individualna etičnost naspram političnosti i traganje za drugim u umjetnosti. Ovim sklonostima Gorgona se svrstava u red pojava koje pripadaju kretanjima posle enformela i težnji da se prijeđe s egzistencijalne na bihevioralnu poziciju umjetničkog djelovanja, odnosno, s pozicije djela na poziciju životne aktivnosti ili jezičke igre. Gorgona je u raznim aktivnostima (časopis, druženje, likovna djela, izložbe, koncepti, akcije) srodna djelovanju Yvesa Kleina, Piera Manzonija ili grupe *Zero.* Po načinima manifestiranja ponašanja umjetnika bliska je i fluksusu, premda se od fluksusa razlikuje po tome što nije politički aktivistička i popularizatorska nego, naprotiv, hermetična, elitistička i dendijevska. Grupa Gorgona je nastala u vrijeme nastanka pokreta Novih tendencija i neki njeni članovi su bili istaknuti teoretičari (Meštrović, Putar) ili sudionici (Knifer) tog pokreta. Odnos *Gorgone* i Novih tendencija je uspostavljen prvom izložbom NT koja je uključila vrlo različite pojave od umjetnosti poslije enformela do neokonstruktivizma. Po Neni Baljković, oblici djelovanja Gorgone se mogu svesti na tri skupine problema: (1) izložbe u *Studiju G,* (2) objavljivanje publikacije *Gorgona*, i (3) koncepti, projekti, različiti oblici umjetničkog komuniciranja.

Izložbama u prostoru *Studija G* (Salona Šira radionica za uokvirivanje u Preradovićevoj ulici u Zagrebu), ukazano je na bitna kretanja u slikarstvu i skulpturi od tvrdih rubova i minimal arta do materijalističke i ezoterične monokromije. Tu su od 1961. do 1963. godine održane izložbe: grupna izložba članova *Studija G* (Feller, Kožarić, Maeda, Rabuzin, Skurjeni, Šoštarić, Vasarely), Ivan Rabuzin, Marijan Jevšovar; Eugen Feller, Julije Knifer, Đuro Seder, François Morellet, grupna izložba članova *Studija G,* Radomir Damnjanović Damnjan, *Modern Style* (izložba secesije) i Piero Dorazio.

Ono što karakterizira slikarska djela članova Gorgone je namjera stvaranja antislike kroz monotonost (Knifer), monokromiju (Jevšovar) i primarne gestualne tragove i forme (Seder, Horvat, Vaništa). U skulpturi Ivan Kožarić radi s konceptualizacijama skulptorske sintakse i semantike, a to znači izvođenjem kiparskog djela kao uzorka koji zastupa koncept skulpture, objekta ili instalacije. Za gorgonaško slikarstvo i kiparstvo je bitno i inovativno ukazivanje na pomak od "slikarskog ili skulptorskog ukusa i zanata" prema "konceptu slike i skulpture". Na primjer, Josip Vaništa je pikturalnu sliku zamijenio verbalnim opisom u

djelu-tekstu nazvanom *Slika* (1964.): "Vodoravni format platna. Širina 180 cm, visina 140 cm. Cijela površina bijela. Sredinom platna vodoravno teče srebrna linija (širina 180 cm visina 3 cm)".
Časopis *Gorgona* je primjer časopisa kao umjetničkog djela ili antičasopisa, a ne prijenosnika informacija o umjetničkom djelu, svijetu i povijesti umjetnosti. Objavljeno je jedanaest brojeva časopisa *Gorgona* od 1961. do 1966. Prvi broj je uredio Josip Vaništa tako što se na svih devet strana časopisa ponavlja fotografija s hladnim, neživopisnim motivom. Drugi broj je izveo Julije Knifer kao beskonačni meandar tako što je listove publikacije s grafičkim elementima meandra spojio u kružni niz. Ostale brojeve su izveli: Josip Vaništa (br. 3), Victor Vasarely (br. 4), Ivan Kožarić (br. 5), Josip Vaništa (br. 6), Miljenko Horvat (br. 7), Harold Pinter (br. 8), Dieter Rot (br. 9) i Josip Vaništa (br. 10, br. 11). Piero Manzoni je izveo tri projekta za realizaciju jednog broja *Gorgone* s otiscima prstiju pod zajedničkim nazivom *Potvrde*, koji nije realiziran. Josip Vaništa je objavljivao časopis *Postgorgona* 80-ih godina.
Posebna aktivnost grupe *Gorgone* su bili projekti i koncepti. Zamisao gorgonaških projekata i koncepata korespondira tekstualnim djelima fluksusa a anticipira neke tekstualne i bihevioralne radove konceptualne umjetnosti. Njihove konceptualne radove karakterizira zamjena vizualnog verbalnim (grupni rad *Kolektivno djelo*, 1963.), isticanje ironijskog stava prema javnim institucijama (Julije Knifer; *Molba Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti - Zagreb*), izvođenje apsurdnih deskripcija (grupni rad *Komisijski pregled proljeća*, 1962. ili rad Ivana Kožarića *Utikač*, 1963.), upotreba sredstava komunikacije kao načina umjetničkog izražavanja (oglasi, pozivnice, natpisi, plakati), izvođenje mentalnih predodžbi kao tekstova (*Misli za pojedine mjesece)*, itd. Izuzetno djelo gorgonaške reduktivnosti, konceptualnosti i kontemplativnosti je *papirić* s crnim rubom na kojem je pisalo "gorgonska crna". U okviru *Gorgone* je djelovao i Dimitrije Bašičević Mangelos koji je sudjelovao u gorgonaškim druženjima ali nije pokazivao ili izlagao svoje radove *(no stories, tablice, globuse)*. Time je potencirao vlastiti ekskluzivni status "velikog umjetnika mistifikacije" koji je odredio kao marginu u odnosu na marginalno, tajno ili drugo mjesto grupe *Gorgona* u hrvatskom visokom modernizmu i neoavangardi 60-ih.

LITERATURA: Bero1, Den27, Den47, Den69, Den74, Den 97, Den102, Den105, Dimn2, Gatti2, Kni2, Kni3, Mako3, Piq1, Stip2, Stip8, Sus2, Sus3, Šuv33, Šuv34, Šuv51

Govor umjetnika u prvom licu. Govor umjetnika u prvom licu je, prema Ješi Denegriju, oblik ponašanja i aktivnosti umjetnika kojima on izravno, bez umjetničkog djela kao posrednika, izražava svoje individualne etičke, političke, duhovne i egzistencijalne stavove. Zamisao govora umjetnika u prvom licu ukazuje na pomicanje interesa s umjetničkog djela na umjetnika, na situaciju u kojoj on tjelesno, psihološki, socijalno, intelektualno i duhovno postaje subjekt i objekt djelovanja u svijetu umjetnosti. Govor umjetnika u prvom licu svojstven je neodadi, fluksusu, bihevioralnoj umjetnosti, body artu, performansu i političkoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina: Radomir Damnjanović Damnjan, Neša Paripović, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Mladen Stilinović, Željko Jerman, Vlado Martek, Vlasta Delimar.

LITERATURA: Den21, Den49, Ver1

Govorna poezija. Govorna poezija je zasnovana na semantičkoj upotrebi ljudskog glasa, govornog čina i socijalne govorne situacije. U evropskim avangardama početkom XX. stoljeća, govornu poeziju su prakticirali: F. T. Marinetti, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Aleksej Kručonih. U europskim neoavangardama su se govornom poezijom bavili: Isidore Isou, François Dufrêne, Henri Chopin, kao i Josip Stošić, Vladan Radovanović, Katalin Ladik. U američkoj eksperimentalnoj umjetnosti i poeziji od 60-ih godina opći termin govorna poezija (engl. *talking poetry)* upotrebljava se za poetske performanse Davida Antina, Jeromea Rothenberga, Jacksona Mac Lowa i Johna Cagea koji se zasnivaju na činu izgovaranja i bihevioralno-govornog izvođenja verbalnog teksta. Antin za svoju poeziju koristi termin govorna pjesma (*talk poem*), a Cage poezija kao predavanje (*lecture poetry*). Govorna poezija se zasniva na semantički definiranom tekstu (simboličkom, narativnom, eksplanatornom, interpretativnom, demonstrativnom), koji se izgovaranjem (intonacija, boja i visina glasa, tempo, ritmika, vrsta žargona) i performansom (mimika, tjelesne geste, bihevioralne situacije, prateća glazba) realizira kao govorni čin i govorna situacija. Zamisao govornog čina se prema analitičkom filozofu Johnu Searleu zasniva na uvjerenju da govoriti nekim jezikom znači sudjelovati u obliku ponašanja uređenom nekim pravilima. Izgovoreni *tekst* pjesme u govornom performansu ne gradi konzistentno značenje suglasno jednom sistemu pravila (pravilu istinitosti kod referencijalnog značenja ili pravilu funkcionalne ovisnosti kod kontekstualnog značenja). Govorni pjesnik se podjednako služi i referencijalnim i kontekstualnim značenjima, pri čemu sam čin izgovaranja (pragmatička dimenzija jezika) kao dominantna estetska činjenica preoblikuje semantičke

efekte referencijalnih i kontekstualnih značenja. Govorna poezija je često transgresivna u odnosu na utilitarni svakodnevni govor (*ordinary language*). Govor kao aktivnost mijenja smisao koji bi zapisani tekst imao. Govorna situacija koju pjesnik ostvaruje sinteza je ambijenta i događaja koji transgresivno prodiru u nagovješteno i obećano značenje zapisanog teksta. Značenjske funkcije govorne poezije mogu biti i performativne, što znači da se činom izgovaranja smisao, funkcija i značenje izgovorenog (izgovorenih riječi) ostvaruje i ispunjava (naredbe, isprike, magijske šifre, zavođenje, trans). Govorna poezija vraća poeziju ritualnom i šamanističkom činu, ali i aspekte ritualnog i šamanističkog čina transfigurira u neoavangardni i postavangardni performans redefiniranja zatvorene estetske autonomije zapadne modernističke poezije u otvorenost, neodređenost i nestabilnost govora u postmoderni. Moderna poezija je nastajala kao *povijest* pisma (pisanja) koja je stjecala svoju autonomiju u odnosu na izgovorenu i otpjevanu misao ili emociju, prekidajući kontinuum logocentričnih naddeterminacija misli-govora-i-pisma. Nasuprot tome, govorna poezija, među drugim pismima poezije, vraća pismo govoru, izgovaranju, ponašanju i, zatim, umu ili emocijama govorećeg (kao scenskog) subjekta. Zato pjesma mora djelovati u svijetu, njezina struktura mora biti iskušana u intersubjektivnom ili, čak, širem kontekstu društva. Govorna poezija je dio određenog *ekosistema* (ambijentalnog poretka, atmosfere, u okviru kojeg se pjesnik kreće, ponaša, govori i živi) i neizvjesne politike tijela koja postoji, čini, djeluje i realizira se kroz komunikacijske kanale: psihološkog sugeriranja, biološkog pokretanja, kozmološkog očekivanja i obraćanja, fizičkog djelovanja, političkog uspostavljanja. Govorna poezija Antina, Rothenberga, Mac Lowa i Cagea je transgresivna i u odnosu na modernizam jer razara njegove autonomije pisma, ali je i neuklopljena u nekonfliktni postpovijesni postmodernizam jer se ne odriče utopijskih intencija i ljudske egzistencijalne borbe i iskustva. Suglasno Cageovoj općoj koncepciji umjetničkog djela kao procesa i umjetnosti kao životnog iskustva - govorna poezija može se razumjeti kao beskrajna aktivnost bez početka, sredine i kraja, koja je usmjerena posebnoj ljudskoj situaciji.

LITERATURA: Cag1, Cag2, Cag3, Cag4, Cag5, Cag6, Cag7, Morris1, Perlof1, Perlof6, Radov14, Savi1, Say5

Govorna umjetnost. Govorna umjetnost je oblik konceptualne umjetnosti zasnovan na govoru, govornom činu, govornoj komunikaciji i informacijama o govornoj komunikaciji. Pojam govorna umjetnost uveo je konceptualni umjetnik Ian Wilson oko 1968. godine. Namjera je govorne umjetnosti da se formalni i konceptualni postupci razvijeni u apstraktnoj umjetnosti (slikarstvu) primijene na jezik. On je objekt likovnih i vizualnih umjetnosti otvorio lingvističkim i egzistencijalnim mogućnostima. Wilson naglašava da govorna komunikacija i govorna komunikacija kao umjetnost rade s konceptima koje nije neophodno vizualizirati, nego ih je dovoljno izgovoriti. Činom izgovaranja koncept se u potpunosti ostvaruje i direktno komunicira. Wilsonov rad karakteriziraju tri momenta: (1) govorom se izriče koncept umjetnika, umjetnikova zamisao ne postaje vizualni fenomen nego propozicija, (2) unošenje govora u vizualne umjetnosti je ostvareno postupkom analognim proglašavanju ready-madea, tj. jedan nevizualni i nelikovni fenomen je proglašen umjetničkim djelom i (3) činjenica da je govorni čin ili razgovor realiziran za Wilsona je važnija od onoga što umjetnik ima reći. Wilson je jedno vrijeme izlagao samo informacije o tome da je razgovor održan ili da će biti održan: *Razgovor Iana Wilsona i Fernanda Spillemackersa održan je 23. siječnja 1972.* ili *Na dan 28. 04. 1977. u 8 sati i 30 minuta u Van Abbe muzeju, Eindhoven, Ian Wilson će izložiti diskusiji Platonovu epistemiologiju Parmenida.*

LITERATURA: Deni1, Mey2, Šuv55, Wilson1, Wilson2, Wilson3

Grafit. Grafit je slika, crtež ili tekstualni zapis na zidu u javnim prostorima: na ulici, u podzemnoj željeznici, toaletu. To je neumjetnički proizvod nastao kao oblik individualnog i grupnog izražavanja u visoko urbaniziranoj kulturi. Slike, crteži ili tekstualni zapisi grafita funkcioniraju kao: (1) oblik komunikacije pojedinca ili marginalne grupe sa širom kulturom; (2) društveni protest i provokacija u javnom prostoru; (3) vandalsko uništavanje javnih i povijesnih građevina. Grafit nosi poruku koja može biti politička, seksualna, osobna ili određena prešutnim pravilima komunikacije marginalne grupe u kojoj nastaje.

Tijekom XX. stoljeća grafitima su se bavili umjetnici koji su tragali za privatnim, primitivnim, nagonskim i automatskim izražavanjem, od Paula Kleea i Pabla Picassa do Jeana Dubuffeta, Cyja Twomblyja, Bena Vautiera ili Sigmara Polkea. Za Kleea i Picassa primitivni, arhaični, etnološki ili urbani zidni crtež motiv je slikarske intervencije koji se transponira u visoku umjetnost. Dubuffet je u strategijama art bruta i u enformel kompozicijama tragao za slikom koja prethodi slikarstvu. Površinu i strukturu slike gradio je po uzoru na materijalnu slojevitost zida. Po takvoj površini urezivao je gestualnu i arhetipsku figuru.

Krajem 70-ih i početkom 80-ih, obnovom i reinterpretacijom slikarstva u postmodernizmu transavan-

garde i neoekspresionizma, pojavljuje se slikarstvo koje je mimezis grafita - galerijske slike nastaju kao estetizacije, slikarske reprezentacije, citati i simulacije ulične umjetnosti grafita. Uvođenjem ulične popularne umjetnosti umjetnici ukidaju autonomiju visoke umjetnosti i brutalnost ulične umjetnosti protesta, rokerske ekscentričnosti ili seksualnog oslobađanja prevode u estetizam visoke galerijske umjetnosti. Grafit je predložak razvoja lošeg slikarstva i njegovih neoekspresionističkih razrada u slikarstvu novih divljih. Predstavnici umjetnosti grafita su, između ostalih, američki slikar Keith Haring i Jean-Michel Basquiat, francuski umjetnici braća Ripoulin, njemački umjetnik A. R. Penck, kao i Tomislav Gotovac.

LITERATURA: Doc3, Hamo1, Hari1, Schw1

Gram. Gram je osnovni element pisma. Prema francuskom filozofu dekonstrukcije Jacquesu Derridai, ni jedan element ne može funkcionirati kao znak bez upućivanja na neki drugi element koji nije jednostavno zastupljen u jeziku. Lančano povezivanje elemenata čini da svaki element jezika predstavlja trag (odraz, reprezentaciju) ostalih elemenata jezika. Budući da je svaki element jezika trag ostalih elemenata, on se od njih razlikuje upravo onoliko koliko se razlikuju original i kopija. Jezik je igra tragova i razlika. Lančano povezivanje elemenata čini tekst koji nastaje transformacijom ostalih tekstova: u jednom tekstu ogledaju se svi ostali tekstovi. Pojmovi gram, trag i razlika osnovni su pojmovi filozofije dekonstrukcije. Francuski poststrukturalistički teoretičar slikarstva Marcelin Pleynet u tekstu *Slikarstvo i strukturalizam* (1968.), primijenio je na slikarstvo Derridaine teorijske sheme razvijene u teoriji jezika (pisma). Gram je osnovni element slike koji dobiva smisao tako u prostornom i slikovnom odnosu s drugim elementima slike i slikarstva. Svaki element slike je trag drugih slika, od kojih se razlikuje. Slika ne može biti originalni, direktni, izvorni i nevini proizvod prirodnog slikarevog oka, nego je uvijek neka vrsta vizualnog teksta koji nastaje transformacijom drugih slika, vizualnih tekstova slikarstva, diskursa povijesti umjetnosti i kulture.

LITERATURA: Derr1, Derr2, Derr4, Pley6, Ulm1

GRAV (fr. Groupe de Recherche d'Art Visuel). *Grav*, grupa za vizualna istraživanja, odnosno, za istraživanja lumino-kinetičkih ludičkih situacija i događaja, djelovala je u Parizu od 1960. do 1968. godine. U prvoj se fazi rada zalagala za kolektivna proznanstvena istraživanja svjetla i pokreta u umjetnosti. U drugoj fazi prešla je na istraživanja ludičkih sistema (sistema igara, kreativnog ponašanja, otvorenog interventnog i interaktivnog luminokinetičkog spektakla), a to znači na istraživanja uloge gledalaca u izvođenju umjetnosti. Grupu *Grav* karaketrizira radikalan kritički stav prema tržištu umjetnosti i buržoaskoj kulturi. U *Manifestu* grupe objavljenom 1966. godine proklamira se: istraživanje varijacija, progresija, reflektiranja, transformacija struktura, projekcije i rotacije svjetla u posebnim situacijama (svjetlosne kutije) ili u prostorima (labirinti, ambijenti, dvorane za igru). Njihova namjera da angažiraju gledaoca je određena sljedećim zahtjevom: "Nije riječ o tome da grupa stvori djelo koje će imati svjetlost kao sadržaj, ili da realizira neki superspektakl, nego da putem izazivanja, mijenjanjem okolnih uvjeta, vizualnom agresijom, direktnim pozivom na aktivno sudjelovanje, igrom ili postavljanjem u neočekivane situacije, direktno utječe na ponašanje publike i da umjetničko djelo, ili spektakl, zamijeni situacijom u razvoju koja poziva gledaoce na sudjelovanje". Sudjelovanje publike, po njima, treba voditi prevladavanju tradicionalnih buržoaskih društvenih ciljeva za posjedovanjem i uživanjem u umjetnosti. Umjetnost postaje prostor aktiviranja ponašanja publike i njihove preobrazbe u aktere. U grupi *Grav* djelovali su, između ostalih, Horacio Garcia-Rossi, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yvaral, François Morellet, Julio Le Parc.

LITERATURA: Bent1, Bih6, Bih7, Bih8, Bih10, Com3, Den102, Parc1, Posle1, Popp2, Shar1

Gravitacija. Vidi: Energija, Težina

Greenbergovski formalizam. Greenbergovskim formalizmom se naziva vrhunac formalističke estetike i teorija modernističkog slikarstva koju je razvio američki kritičar Clement Greenberg od kraja 40-ih do ranih 60-ih godina. Greenbergovski formalizam je povezan s apstraktnim ekspresionizmom i postslikarskom apstrakcijom. Greenbergova formalistička teorija slikarstva je zasnovana na sljedećim tezama: (1) umjetnička slika je autonomna u medijskom i semantičkom smislu, apstraktna i dvodimenzionalna pikturalna površina, (2) cilj umjetničkog rada je postizanje čiste pikturalnosti, što se ostvaruje samokritikom metoda i oblika prikazivanja i izražavanja, (3) samokritičkom empirijskom analizom slikar iz vlastitog rada odstranjuje aspekte drugih umjetnosti i postiže čistu (autonomnu) formu (plošni neiluzionistički osjetilni poredak), (4) umjetnost je stvar iskustva, a ne principa, što znači da se umjetnik oslanja na direktno iskustvo rada s materijom slikarstva, a promatrač na svoje vizualno iskustvo i direktni estetski (osjetilni) doživljaj slike. U Greenbergovoj interpre-

taciji estetski formalizam apstraktnog slikarstva je najviši empirijski i teorijski domet razvoja moderne umjetnosti. Karakteristična su tri tipa kritike Greenbergovih teorija: (a) u minimalnoj umjetnosti kritika se zasniva na obratu od statičkog estetskog doživljaja pikturalne plohe (promatrač je ispred djela) na performativni doživljaj doslovnog odnosa materijala, objekta, prostora i vremena (promatrač prolazi kroz djelo), (2) u konceptualnoj umjetnosti kritika pokazuje da nema idealne autonomije umjetničkog djela (djelo je društveni proizvod) i da je umjetničko djelo posljedica koncepta ili teorijskih propozicija, i (3) u eklektičnom postmodernizmu sve postavke greenbergovske teorije se relativiziraju, dekonstruiraju ili odbacuju u ime pikturalne ili skulpturalne fikcionalnosti, iluzionizma, posrednosti, prevage prikazivanja nad izražavanjem.

LITERATURA: Clark4, Den98, Frasc3, Harr9, Harr12, Harr14, Harr22, Harr33, Green1, Green3, Green4, Green5, Green6, Green7, Green10, Green11, Green12, Green13, Green14, Green15

Grupa 143. *Grupa 143* je djelovala od 1975. do 1980. godine u Beogradu kroz individualna i kolektivna istraživanja prakse i teorije umjetnosti. Rezultate istraživanja je objavljivala u unikatnim ili niskonakladnim knjigama i časopisima (*Katalog 143*, 1975.-77.). U grupi su surađivali Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Paja Stanković, Maja Savić, Neša Paripović, Vladimir Nikolić, Mirko Dilberović, Nada Seferović, Bojana Burić, Dejan Dizdar i drugi. Grupa je izlagala u Zagrebu, Parizu, Modeni, Kopru. Članovi grupe su sredinom 70-ih godina redefinirali pojam analitičkog umjetničkog rada, povezujući zamisli slavenskog (ruskog i češkog) lingvističkog formalizma s analitičkom filozofijom. Pretpostavlja se da se svaki umjetnički rad, bez obzira na medijsku realizaciju, može zamisliti i teorijski prikazati kao formalni sintaktičko-semantički koncept i model, što znači da se može opisati modelima forme, postupka i funkcija. Umjetnički rad *Grupe 143* teorijski je objekt načinjen kao prilog analizi koncepta umjetnosti. On je analitički teorijski objekt budući da pokazuje: (1) svoju vizualnu i jezičku formu (strukturalno semiotička dimenzija); (2) postupak kojim je načinjen (autorefleksivna dimenzija umjetničkog rada); (3) funkcije kojima su određena njegova značenja i vrijednosti u kulturi (semantička, ideološka i aksiološka dimenzija). Formom se naziva pojavnost i izgled umjetničkog rada. Forma može biti vizualna, bihevioralna, diskurzivna, prostorna i vremenska, pri čemu se pretpostavlja da je njezina unutrašnja struktura definirana kao sintaktičko-semantička veza jezičkih (lingvističkih, semiotičkih) i vizualnih elemenata. Strukturu linija, boja, riječi, zvukova, predmeta, događaja, prostornih aspekata ili njihovih kombinacija moguće je prikazati sintaktičkim pravilima formalnog odnosa elemenata i semantičkim odnosima uspostavljanja značenja. Postupkom se naziva procedura stvaranja, izrade ili proizvodnje umjetničkog djela. Postupak ukazuje na strukturalne i vrijednosne odnose formalnog i tehnološko-medijskog tijeka realizacije rada i koncepta koji determinira metodologiju umjetnika. U radu *Grupe 143* postupak je uvijek autorefleksivan, jer pokazuje i prikazuje faze i logiku stvaranja umjetničkog djela. Prijelaz na pitanje funkcija događa se u trenutku kada se formalna struktura umjetničkog rada i njegov koncept dovedu u intertekstualne odnose s drugim tekstovima i diskursima svijeta umjetnosti, kulture, teorije ideja i ideologije. Uočavanjem, opisom, objašnjenjem i interpretacijom forme, postupka i funkcije umjetnosti konstruiraju se interpretativne mape umjetničkog rada i njegovog strukturalnog, značenjskog i vrijednosnog okruženja.

LITERATURA: Den29, Den 36, Den 37, Den 48, Den 75, Den92, Grup1, Grup2, Grup3, Grup4, Pari3, Sav1, Sus2, Šuv2, Šuv3, Šuv4, Šuv5, Šuv6, Šuv8, Šuv16, Šuv33, Šuv73, Šuv75, Tom10, Tom11, Tom12

Grupa šestorice autora. Grupa šestorice autora (Vlado Martek, Mladen Stilinović, Željko Jerman, Boris Demur, Sven Stilinović i Fedor Vučemilović) je djelovala od 1975. do 1980. godine u Zagrebu. Njihov rad je postavangardan zato što povijesno nastaje poslije posljednje avangarde (Novih tendencija 60-ih i početka 70-ih godina), i zato što povijesne avangarde, neoavangarde i ranu konceptualnu umjetnost transfigurira (premješta) i transformira (preobražava) tematizirajući svoje mentalne, konceptualne, egzistencijalne, umjetničke, ideološke i teorijske pretpostavke. Djelovanje Grupe šestorice autora je u hrvatskoj umjetnosti 70-ih godina obilježeno dvostrukim *raskolom:* (a) razvijanje nedizajnerskih, anti-konstruktivističkih i subjektivnih (ali ne i ekspresionističkih) postupaka koji dekonstruiraju utopijske modernističke i konstruktivističke vrijednosti industrijske estetike pokreta Novih tendencija (od pokreta Novih tendencija preko *Hit parade* i djelovanja *plastičara* do urbanog intervencionizma grupe *Tok*), i (b) korigiranje rane konceptualne umjetnosti (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević) na prijelazu 60-ih u 70-te njihova se korekcija konceptualne umjetnosti zasnivala na stavu da je svaki pa i skeptički, subverzivni i kritički stav (*statement*) tek jedan mogući ideološki, estetički, umjetnički, etički, bihevioralni ili egzistencijalni svijet (upis u svijet).

Zato je za njih bilo nužno razlikovati sljedeće paradigmatske metode izvođenja umjetničkog djela unutar kasnog modernizma: (1) proizvodnju, (2) metakritiku, i (3) produkciju. U Novim tendencijama (Ivan Picelj, Vjenceslav Richter, Vladimir Bonačić, Juraj Dobrović) modernistička zamisao stvaranja srodna lirskoj apstrakciji, akcionom slikarstvu i enformelu redefinirana je suglasno projektiranju i programiranju sličnom industrijskoj proizvodnji. Umjesto o manualnom stvaranju govori se o tehničkoj proizvodnji i laboratorijskom pro-znanstvenom istraživanju. U ranoj konceptualnoj umjetnosti (Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević) istovremeno su problematizirane i strategije stvaranja (modernizam) i proizvodnje (Nove tendencije). Ukazano je da su to prvostupanjske prakse ponude proizvoda. Konceptualni umjetnici su ponudili drugostupanjske ili N-to stupanjske metakritičke stavove (*statemente*) na mjestima na kojima je modernizam nudio nijemost čistog i autonomnog stvaranja, a Nove tendencije glasove konstruktivne utopije novog doba. U kasnoj konceptualnoj (ili postkonceptualnoj) umjetnosti Grupa šestorice ukazuje da ne postoji ni jedna privilegirana metoda (stvaranje, proizvodnja, metajezik) nego da umjetnik uspostavlja trenutne produkcije fragmentarnih mogućih svjetova. Produkcijom se nazivaju postupci, metode, procedure, medijske ili polimedijske taktike stvaranja, proizvodnje, metakritike, simulacije, prikazivanja, ponašanja i izražavanja. Produkcija se ne odnosi na pojedinačno djelo ili koncepciju nego na paradigmu djela i paradigmu koncepcije odnosa umjetnika i društva. Raznovrsni produkti (objekti, kolaži, tekstovi, crteži, akcije, akcije-izložbe, časopis, knjige umjetnika, instalacije) Grupe šestorice su modeli mogućih svjetova umjetnosti i ideologije, a to znači uzorci, simptomi ili prošiveni šavovi (*point de capiton*) kojima se remeti polje normalnosti i uobičajenosti nastajanja, distribucije, razmjene, recepcije i potrošnje umjetnosti u modernom društvu kasnog socijalizma. Drugim riječima: (a) konceptualizam Trbuljaka i Dimitrijevića se zasnivao na iznošenju stava (metakritike) o umjetnosti (*Trbuljak: Ne želim pokazati ništa novo i originalno,* 1971.), a (b) kasni konceptualizam Grupe šestorice se zasnivao na stvaranju situacija ili produkata koji pokazuju kako vrlo različiti stavovi (ideologije) postaju umjetnost (pojedinačno značenje) i obratno. Njihov rad nije gradio jedan diskurzivni nivo nego vizualno-semantički registar različitih značenja, postupaka i vrijednosti u kretanju od pojedinačnog općem i od općeg pojedinačnom (hermeneutika kruženja i proizvodnje ekscesnih prekida).

Djelovanje Grupe šestorice nije kontrakultura ili alternativa u smislu urbanog *undergrounda*, umjetnosti ulice i periferije nego poremećaj u tkivu visoke umjetnosti i dominantne ideologije umjerenog socijalističkog društva. Njihov rad nije kritički u smislu konceptualističke kritike institucija umjetnosti s distance i objektivnosti metajezika nego je kritički u smislu prodiranja u tkanje tekstova umjetnosti, kulture i ideologije. Distanca između umjetnika i društva se gubi. Oni prodiru u svijet umjetnosti preuzimajući konzekvence svojih učinaka. Mladen Stilinović će precizno iskazati poantu njihovog rada riječima "Nema umjetnosti bez posljedica." U njihovim vrlo raznorodnim radovima se izdvaja precizna konceptualna strategija: iznijeti na površinu, tj. pokazati privid dubine i aktualizirati površnost svake dubine duha, estetike, umjetnosti, svakodnevnice, ideologije. Njihov rad ne teži pokazivanju transcendentne dubine duha, estetike, umjetnosti, svakodnevnice i ideologije nego da su transcendentne definicije i indeksi koje normalna i normativna umjetnost modernizma nosi logocentrički prividi strukturirani na površini jezika trivijalnih, banalnih, logički ispraznih, tautoloških, formalnih, lingvističkih i politički razumljivih istina unutar društvene svakodnevnice.

Grupa šestorice je pribjegavala raznim taktikama (izložbe-akcije, elementarizam, tautologija, analitičnost, dekonstrukcije ideologije) djelovanja na javnoj sceni. Izložbe-akcije su realizirane u izvanumjetničkim prostorima kao provokacije i ekscesi suočavanjem ekskluzivnog umjetničkog čina i različitih oblika urbanog života. Elementarizam je za njih bio rad s osnovnim aspektima fenomena (djela, medija, čina) u njegovom predsimboličkom stadiju. Postupci istraživanja ili rasprave elementarizma su se provodili u mediju fotografije (izložba Jermana, Mladena i Svena Stilinovića i Vučemilovića u Galeriji Nova, 1976.) svođenjem fotografije kao sistema prikazivanja i produkcije značenja na materijalni poredak ili trag doslovnog postupka. Također, njihovi radovi su bili analitički i tautološki. Karakteristični primjeri su tekstovi koji pokazuju kako su zapisani (Boris Demur *Rad u svakom trenutku može biti završen / Rad u svakom trenutku može biti završen / Ra...*, 1977.) ili tekst koji je izveden u fotografskom mediju i govori o tome kako je izveden ili imenovan (Jermanova *Elementarna fotografija,* 1977. - na foto papiru su fiksirom ispisane riječi "elementarna fotografija" koje govore o statusu izvedenog zapisa). Boris Demur je tautološke i analitičke postupke demonstrirao u slikarstvu. Analitičko slikarstvo je primjena konceptualističke tautološke i procesualne sheme na građenje slike i dokumentiranje ili prikazivanje postupka izvođenja slike (Demurovi radovi *Bojom nategnuto*

platno, 1977., *Struktura poteza u odnosu na segmentaciju plohe,* 1977., *Slikano na ukošenoj plohi,* 1978.). Najvažnije područje rada grupe je bilo usmjereno na dekonstrukciju ideologije kasnog socijalizma kao horizonta društvenog određenja u rasponu od velike politike do politike svakodnevnice (Mladen Stilinović, *Napad na moju umjetnost je napad na socijalizam i napredak,* 1977. ili Vlado Martek, *Svako uzimanje pisaljke u ruku čin je poštenja,* 1976. ili Željko Jerman, *Ovo nije moj svijet,* 1978.).
Grupa Šestorice je objavljivala ručno izvođeni časopis *Maj 75* koji je izlazio od 1978. do 1984., ukupno sedamnaest brojeva, a 1990. godine je objavljen jubilarni broj *Ex-Maj 75* u nakladi od 50 primjeraka. Pokretanjem časopisa Grupa šestorice se otvorila zagrebačkoj alternativnoj umjetničkoj sceni, čime je stvorena situacija za povezivanje umjetnika koji su bili naspram dominantne umjereno modernističke umjetnosti. Time je došlo do politiziranja umjetničkog rada i pokušaja političko-umjetničkog organiziranja na zagrebačkoj umjetničkoj sceni. Rezultat tih aktivnosti je bio projekt *Radne zajednice umjetnika* (inicirane 1978.), a izložbe su organizirane u ateljeu Sanje Iveković i Dalibora Martinisa (Mesnička ulica br. 12). Kasnije je u sklopu HDLU-a osnovana sekcija Proširenih medija i osnovana je galerija PM (Prostor Proširenih medija). U ovim projektima su surađivali: Boris Demur, Vladimir Dodig Trokut, Ivan Dorogi, Ivan Ladislav Galeta, Tomislav Gotovac, Vladimir Gudac, Sanja Iveković, Željko Jerman, Željko Kipke, Antun Maračić, Vlado Martek, Dalibor Martinis, Marijan Molnar, Goran Petercol, Rajko Radovanović, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Josip Stošić, Goran Trbuljak i Fedor Vučemilović. Kasnije se priključuju: Vlasta Delimar, a izlažu Mangelos, Pino Ivančić, Mirjana Zorić, Boro Ivandić, Darko Šimičić, Zlatko Kutnjak. Teorijsko-kritičku podršku Radnoj zajednici daje kritičarka Branka Stipančić.

LITERATURA: Balj3, Den105, Grupa1, Hun1, Jerm1, Jerm2, Jerm3, Mart1, Mart2, Mart3, Mart4, Nik1, Stili1, Stili3, Stili4, Sus2, Sus3, Stip5, Šuv29, Šuv50, Šuv103, Šuv124

Gutai grupa. *Gutai* grupa *(Gutai* udruženje umjetnika: *Gutai Bijutsu Kyokai)* osnovana je u gradu Ashiya u Japanu 1954. godine. Grupu je predvodio Jiro Yoshihara. Članovi grupe su započeli rad u području akcionog slikarstva, enformela i lirske apstrakcije, povezujući američke i francuske modernističke utjecaje s tradicijom japanskog zen slikarstva. Daljnji razvoj je grupu vodio naglašavanju tjelesnih akcija umjetnika. Akcionizam članova grupe se razvijao od akcije slikara u procesu slikanja, blisko akcionom slikarstvu Jacksona Pollocka ili akcionizmu lirskog ekspresionista Georgesa Mathieua, do samostalnih akcija kao umjetničkih događaja (izložbe-akcije *Gutai umjetnost na pozornici,* Tokyo i Osaka 1957.). Akcionizam i izvođenje umjetničkih događaja *(events,* hepening) približilo ih je japanskoj dadaističkoj tradiciji iz prve polovine XX. stoljeća i američkoj neodadaističkoj umjetnosti na prijelazu 50-ih u 60-e godine. Jiro Joshira je radio apstraktne, na gestualnim tragovima zasnovane slike. Shozo Shimamoto je radio slike s rupama (oko 1950.). Atsuko Tanaka je radila lumino-kinetičku odjeću za svoje akcije (*Električna odjeća,* 1956.). Kazuo Shiraga je radio dramatične para-zenovske tjelesne akcije, kao na primjer, *Izazov blata* (1955.) ili *Molim Vas uđite (1955).* Saburo Murakami agresivne i autodestruktivne tjelesne akcije, na primjer, *Probijanje kroz mnoge barijere od papira* (1956.). Njihovo slikarstvo je podržao francuski kritičar i promotor enformela Michel Tapié, dok je njihov rad na akcijama i događajima teorijski tumačio američki osnivač hepeninga Allan Kaprow. Grupa je objavljivala časopis *Gutai* (1955.-1965.). U grupi su surađivali: Kazuo Shiraga, Saburo Murakami, Akira Kanayama, Atsuko Tanaka, Shozo Shimamoto i drugi.

LITERATURA: Gut1, Ferg1, Fost4, Kapr1

H

Hamlet. Osim što je lik Shakespeareove drame, Hamlet je i paradigmatski fikcionalni primjer (simbol, metafora, alegorija) konstruiranja statusa, funkcija, pojavnosti i efekata egzistencije nesigurnog, zapravo, egzistencijalno neuzgloblјenog, zapadnog subjekta. Hamlet se pojavljuje u razmatranjima Edipovog kompleksa Sigmunda Freuda *(Tumačenje snova)* i u predavanjima Jacquesa Lacana *Želja i njena interpretacija* održanim 1958. i 1959. godine. Rasprava *Hamleta* zasnovana u kontekstu psihoanalize za teorije postmoderne postaje značajna budući da ukazuje na hipotezu subjekta, na hipotetičkog subjekta, na semantički i egzistencijalni *rascjep* između ljudskog *bića,* socijalne individue, tekstualnog subjekta i književnog lika.

Tri su moguće koncepcije razumijevanja Hamleta: (1) Modernistička - Hamlet je *klasični lik* jednog *klasičnog djela* i zato on svojom univerzalnošću, složenošću i višeznačnošću ukazuje na različite izvanvremenske hipotetičke ili stvarne subjekte ili aspekte ličnosti. (2) Psihoanalitička - upotreba Hamleta u psihoanalizi je posezanje za pogodnim interpretativnim primjerom za subjekta, a književni ili mitski likovi su zahvalniji svojim semantičkim bogatstvom ili urušavajućim prazninama identiteta od stvarnih pacijenata; i (3) Poststrukturalistička - Hamlet je fikcionalna hipoteza i moramo biti svjesni da je on tek fikcionalna tvorevina ili konstrukcija. Lacan kaže: "Posebno izdvajam jednu jednostavnu zdravorazumsku primjedbu koja veli da mi, kad sebi postavljamo najdublja pitanja o Hamletovom karakteru, zanemarujemo činjenicu da on nije stvarna ličnost". Karakterističan je fragment Lacanovog razmišljanja o *Hamletu* kao književnom/dramskom djelu i Hamletu kao književnom/dramskom liku, koji će voditi onom suštinskom čvoru (zapletu) fikcije, naracije i subjektivizacije u postmodernističkim teorijskim i književno teatrološkim hipotezama. Lacan kaže da je *Hamlet* kazališno djelo koje se najčešće postavlja kao zagonetka, misterij, kao nešto što nadilazi naše razumijevanje subjekta: "On nas uzbuđuje zbog mjesta koje nudi problematičnom u našem odnosu prema vlastitoj želji. To nam djelo na eminentan način, maksimalno, nudi te dimenzije razvitka, odjeka." (...) "Uostalom, čini nam se da proničemo u osobnu Shakespeareovu dramu, a ona nam izmiče." Iz tih teza Lacan izvodi odgovor: "Mogućnost postojanja Shakespeareove drame iza *Hamleta* je sekundarna u odnosu na strukturu *Hamleta.* Upravo je ta struktura odgovorna za djelovanje *Hamleta.* To tim više, što je Hamlet, kako se autori metaforično izražavaju, lik čija nam dubina nije poznata, ne samo zbog našeg neznanja. On je lik komponiran od praznog mjesta na koje možemo situirati naše neznanje." (...) "Situirano neznanje nije nešto potpuno negativno. Situirano neznanje nije ništa drugo do predstavljanje nesvjesnog. To je ono što daje *Hamletu* njegov domašaj i snagu." Između postmodernih književnih likova i subjekta (književno-teorijskog ili filozofskog interpretativnog smještaja lika) postoji *zijev* (*hiatus*) koji se može opisati i tumačiti Lacanovim čitanjem *Hamleta.* Postmoderni lik je nešto (što djeluje preko simboličnog na imaginarno), za kojeg je mogućnost postojanja drame pisca iza *djela* (teksta, proze, poezije) sekundarna u odnosu na strukturu *samog djela.* Upravo ta materijalna struktura određuje djelovanje *djela* i *njegovih artificijelnih i arbitrarnih likova.* To tim više što je svaki književni postmoderni lik, lik čija nam dubina nije poznata, ne samo zbog našeg neznanja. Postmoderni književni lik je komponiran od praznog mjesta na koje možemo situirati naše neznanje. To *prazno mjesto na koje možemo situirati naše neznanje* je multiplicirano (umnoženo), pojačano i prenaglašeno retoričkim arbitrarnim interpolacijama različitih nekonzistentnih prikaza (*representations*). Situirano neznanje nije ništa drugo nego predstavljanje i zastupanje nesvjesnog koje je, po Lacanu, strukturirano kao jezik i koje djeluje na jezike svjesnog situiranja znanja i identiteta. To je ono što *postmodernom umjetničkom djelu* daje njegov domašaj i snagu. Postmoderno književno djelo pokazuje, paradoksalno, da je svaka dubina lika površina strukturiranja jezika te da je svako ljudsko *biće,* da bi ušlo u jezik i time postalo kod kulture, dano u arbitrarnosti i trostrukom nesuglasju: (1) egzistencije bića, (2) hipotetičkog lika bilo kojeg diskursa, i (3) interpretativnog subjekta teorije kroz koju se kultura identificira.

Simboličku, metaforičku i alegorijsku funkciju *Hamleta* čine promatrači u međuodnosu dramskog teksta, psihoanalitičke interpretacije i književnog postmodernog stvaranja *lika.* Ova shema se može primijeniti i na druge umjetnosti: u teatru *(Hamlet mašina* Heinera Müllera i Roberta Wilsona), u filmu (likovi u djelima režisera od Hitchcocka i Godarda do Lyncha, Greenawayja ili Jarmana), u poeziji *(glasovi identiteta* u

jezičkoj poeziji Charlesa Bernsteina, Jamesa Sherryja, Rona Sillimana), u prozi (strukturiranja likova od Joycea do Kathy Acker), u slikarstvu (likovi Francesca Clementea, Davida Sallea, Erica Fischela) itd.

LITERATURA: Ack1, Fren2, Ive2, Jam5, Jam6, Jam8, Jam11, Kord1, Lac2, Oliv9, Oliv10, Turre1, Wrig1, Wallis1, Wallis2

Hard edge. *Hard edge* ili slikarstvo oštrog ruba označava slike čija je kompozicija zasnovana na osnovnim dvodimenzionalnim plošnim geometrijskim oblicima koji se protežu od ruba do ruba slike prekrivajući cijelo platno. Pojam je uveo kritičar Jules Lengsner 1959. da bi označio djela apstraktnih kalifornijskih slikara Carla Benjamina, Lorser Feitelson, Fredericka Hammersleyja i Johna McLaughlina koji su se zalagali za geometrijsko slikarstvo naspram tada vladajućeg akcionog slikarstva i enformela. Kritičar Lawrence Alloway je zamisao slikarstva tvrdih rubova redefinirao i uveo kao oznaku za slikarstvo ranih 60-ih godina zasnovano na tretiranju površine slike kao jedinstvene geometrijske forme. Upotrijebljeni osnovni dvodimenzionalni plošni oblici su geometrijske konture pravolinijskih i oštrih rubova (trake, kvadrati, trokuti, pravokutnici) u dva ili tri tona. Slikarstvo *hard edge* je postgeometrijsko slikarstvo: (1) zato što se ne zalaže za racionalističku metafiziku geometrijske apstrakcije nego teži redukciji simboličkog geometrijskog poretka na direktni i jednostavni plošni odnos kontura (bez prednjih i stražnjih planova, bez odnosa pozadine i forme, bez iluzionizma), (2) zato što upotrijebljeni primarni oblici često izgledaju kao povećani ili izdvojeni oblici industrijski proizvedenih predmeta. *Hard edge* slikarstvo karakterizira kritička unutarslikarska reakcija na umjetničku i estetsku dominaciju apstraktnog ekspresionizma, ali i poznavanje strategija pop arta. Mnoga djela slikarstva tvrdih rubova izgledaju kao da su nastala redukcijom mimetičkih aspekata pop artističkih slika. Slikarstvo tvrdih rubova je blisko slikarskim tendencijama slikarstva obojenog polja i postslikarska apstrakcija, a neposredno prethodi minimalnoj umjetnosti. Karakterizira ih reduktivnost, antiiluzionizam i vizualna primarnost. Najznačajniji predstavnici slikarstva tvrdih tubova su Al Held, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland i Morris Louis, kao i Radomir Damnjanović Damnjan, Juraj Dobrović.

LITERATURA: Allo1, Allo3, Allo4, Allo5, Battc1,Goss1, Lipp9, Meyerj1

Hepening. Hepening (engl. happening) je prostornovremenski događaj u kojem sudjeluju umjetnici i publika, provodeći prethodno zamišljeni scenarij ili ostvarujući slučajne, nerežirane i spontane situacije. Hepening je interaktivni, multimedijalni, intermedijalni i mixed media umjetnički rad, koji se razvijao u neodadi i fluksusu, a prethodi zamislima body arta i performansa. Hepening obilježava: (1) prenošenje slikarskih strategija akcionog slikarstva u prostornovremenske događaje; Allan Kaprow je pisao da je, slijedeći Jacksona Pollocka, razvio tehniku akcionog kolaža koja se temeljila na razbacivanju velikih komada vrlo različitog materijala (staniola, slame, platna, novina) po prostoru; (2) stvaranje pokretnih skulptura, tj. istraživanje pokreta u skulpturi vodilo je u dva smjera: tehnološkim modelima kinetičke umjetnosti i tjelesnim radovima umjetnika temeljenim na kretanju ljudskog tijela u prostoru; (3) otvaranje modernističkih teatarskih formi spontanim i slučajnim događajima, brisanje granica između redatelja, glumca i publike; o hepeningu se govori kao o teatarskoj skulpturi; na primjer, Claes Oldenburg zapisuje da pozornica postaje mjesto na kojem on slika, a da hepening kao umjetnička disciplina nastaje kada slikari i kipari ulaze u kazalište noseći sa sobom svoja uvjerenja i postupke rada s predmetima; (4) težnja utopijskim idealima prožimanja života i umjetnosti, što znači da se hepening ne definira kao realizacija spektakla nego kao svojevrsni simptom koji provocira učesnike i specifične neočekivane i nekontrolirane životne situacije i oblike ponašanja. U tehničkom smislu hepening je određen proširenjem zamisli ready-madea na cjelokupnost ponašanja umjetnika i publike, odnosno proširenjem i prenošenjem zamisli kolaža i asamblaža s razine slike i objekta na razinu prostornovremenskog događaja. U hepeningu se kolažira životna aktivnost umjetnika i publike, a istovremeno se njihovo svakodnevno ponašanje, nazori i vrijednosti unose u umjetnički događaj kao ready-made. Zamisao para-hepeninga, tj. primjene iskustava hepeninga na filmski i kazališni eksperiment, ostvarene su radom: (1) njujorškog udruženja *New American Cinema Group*, filmovima velike dužine (24 sata) Andyja Warhola i kinoplastikom Stana Vanderbeeka, koja počiva na upotrebi više projektora istovremeno; (2) kazališnih grupa *The Living Theater*, *Dionizije 69*. Hepening je iniciran istraživanjima na *Black Mountain Collegeu* u Sjevernoj Karolini i *New School for Social Research* u New Yorku. Od sredine 50-ih godina na Cageovim se predavanjima na *New School for Social Research* eksperimentiralo sa slučajnim i nenamjernim akcijama. Tijekom 1958. i 1959. godine zamisao hepeninga uobličena je u prostorno-vremenske događaje, koji su u to vrijeme nazivani teatarski komadi, performansi, igre i totalna umjetnost. Jedan od prvih javnih hepeninga je rad Allana Kaprowa *18 hepeninga u 6 dijelova*, realiziran u *Reuben Gallery* u New Yorku

1959. godine. Prema Kaprowu, hepening je namjerno komponirana forma teatra u kojem razni, logički nepovezani elementi kao što je, pored ostalih, nerežirana glumačka djelatnost, tvore segmentne strukture. Izdvajaju se dva aspekta hepeninga: alogičnost prezentirane cjeline, kojom upravlja spontana reakcija sudionika, i segmentna struktura, koja hepening određuje kao mehanički zbir događaja, a ne logični i konzistentni narativni tijek. Oba su rezultat osnovne strategije koja se temelji na destrukciji i odbacivanju naracije, odustajanju od utvrđenih likova i stabilnih pripovjednih veza između njih. Američki hepening karakterizira ispunjavanje prostora industrijskim proizvodima koji istovremeno pokazuju prostor kao smetlište i robnu kuću, a povezan je s neodadom i fluksusom. Nagomilavanje predmeta povezano je sa stvaranjem umjetnih zvukova i buke (zvuk kosilice, motora kamiona, usisivača, glasovi). Svi ti elementi prostor i događaj pretvaraju u sliku – kolaž modernog potrošačkog društva. Predstavnici američkog hepeninga su Allan Kaprow, Red Grums, Robert Whitman, Jim Dine, Claes Oldenburg, Ann Halprin, Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, Alex Hay, Robert Rauschenberg, Robert Morris, Dick Higgins. Europski hepening nastao je evolucijom novog realizma i fluksusa. Vodeći predstavnici su: Wolf Vostell, Joseph Beuys, Franz Erhard Walther, Daniel Pomerel, Ben Vautier, Jean-Jacques Lebel, bečki akcionisti (Otto Mühl, Hermann Nitsch, Günther Brus), Milan Knižak, grupa *Dviženije*, kao i članovi grupe *Mediala* Vladan Radovanović i Leonid Šejka, grupa *OHO*, Tomislav Gotovac. Posebnu struju čini japanski hepening, koji povezuje rezultate američke neodade s japanskom zen tradicijom i istočnjačkim erotskim ritualima. Iniciran je radom grupe *Gutai*, a razvijali su ga Yayoi Kusama i Tetsumi Kudo. Razlike između američkog, europskog i japanskog hepeninga su: (1) američki hepening *radi* s proizvodima bogatog industrijskog i potrošačkog društva, usmjeravajući svoj kritički potencijal na otkrivanje i pokazivanje apsurdnosti svakodnevnice, pri čemu se ne izvode političke konzekvence; (2) europski hepening djeluje u neoanarhističkoj tradiciji lijevih ideologija (marksizam) i svoj politički potencijal usmjerava kritici kapitalističkog građanskog društva, odnosno u Istočnoj Europi hepening se ukazuje kao borba za umjetničke slobode u okviru realsocijalističkog totalitarizma; (3) japanski hepening nastaje kao egzotični i egocentrični eksces umjetnika koji ritualizira duhovne i seksualne aspekte ponašanja umjetnika.

LITERATURA: Batte6, Fergl, Gold2, Gold5, Henrl, Kaprl, Kirl, Kosl, Kult2, Luc6, Morl, Sohl, Šuv105

Hardver. Hardver (engl. *Hardware)* je konkretan predmet (elektronska struktura, uređaj) koji omogućava da se softver (simbolički poredak izvršenja) realizira u procesu unošenja, obrade i iznošenja podataka. Hardver je elektronska struktura koja ima odredivu, konačnu i specifičnu ontologiju. Hardver je *nešto* što kao da ima tijelo. I to tijelo kao da podliježe fizičkim *zakonima*. Ontologija hardvera je *materijalistička morfologija* utemeljenja realnog prostora i vremena. U estetskom smislu *hardver* je fizičko tijelo posrednika ili otjelotvorenje retoričke figure koja instrumentalno čini mogućim efekte umjetničkog i estetskog. Efekti hardvera prikrivaju ga i čine ga nevidljivim. Hardver je ontološki određen (ima materijalnu morfologiju), dok su efekti koje proizvodi kvaziontološki (kao da su ontološki premda nemaju morfološku obavezu vanjske reference) ili simulacijski (nisu ni kao da su ontološki nego se zasnivaju na intencionalnim simulacijskim efektima koji nemaju ni hipotetičku ni fikcionalnu moguću vezu s vanjskim materijalnim svijetom). Hardver se nalazi u realnom prostoru i vremenu, a njegovi efekti u fikcionalnom, simboličkom ili imaginarnom (odnosno, virtualnom), proizvedenom prostoru i vremenu. Proizvodnja (u industrijskom društvu proizvodnja objekta) postaje produkcija (efekta, situacije, iluzije, odnosa, informacije, prikaza).

Da li se hardver u performativnom smislu može opisati kao *postav* koji *iz/zaziva* uspostavljanje, postavljanje efekta koji se odigrava i u *vlastitom* strojnom vremenu i u našem *realnom vremenu*? Hardver ukazuje na pomak od označitelja na stroj i gledajući hardver mi uvijek gledamo nešto drugo od onoga što vidimo. Vidimo *tok* (flux): toplote (razmjena energije), mehaničkog rada (preobrazbe objekta u objekt), simbola (značenja u smisao i smisla u vrijednost), itd. Hardver je mogućnost proizvodnje i potrošnje *onog što je potpuno drugačije* od hardvera. Znanje koje je u humanističkoj tradiciji Zapada bilo koherentno i univerzalno, a u moderno doba okrenuto subjektu (rađanju subjekta u prosvjetiteljstvu XVIII. stoljeća i smrti subjekta u kasnom modernizmu 60-ih godina XX. stoljeća), danas je tehničko znanje o efektima hardvera.

LITERATURA: Andel, Holtzl, Landol, Markovl, Negl, Reichal, Weibl

Hermeneutika. Hermeneutika je vještina razumijevanja i interpretacije teksta. Hermeneutikom se naziva znanstveno izlaganje pravila i postupaka koji otkrivaju smisao i značenja koja je autor želio dati svojem tekstu. Prema Wilhelmu Diltheyju, hermeneutika je osnovna metoda u humanističkim znanostima. Ona se definira

kao tehnologija razumijevanja tekstualno fiksiranih iskustvenih iskaza, što znači da je refleksija o uvjetima razumijevanja i tehničkim mogućnostima tumačenja. Nastala je iz interpretacije antičkih i ranokršćanskih izvornih tekstova i komentara. Prema Martinu Heideggeru, razumijevanje teksta mora se zasnivati na iskustvenom znanju o onome što je predmet razumijevanja i time se interpretacijom uvijek opisuje (stupa u) hermeneutički krug. Hermeneutičko razumijevanje teksta kreće se u logički nedopuštenom, ali zatvorenom i plodnom hermeneutičkom krugu koji kao temeljni zakon spoznaje u humanističkim znanostima, mora odrediti svaku hermeneutičku refleksiju. Hermeneutički krug ukazuje se u dvostrukom smislu: pojedinačno se može razumjeti samo na temelju odgovarajuće cjeline, ali i cjelina se može razumjeti tek na temelju pojedinačnog. Smisao do kojeg dolazi hermeneutička interpretacija nije egzaktna prirodoznanstvena činjenica, nego je određen artikulacijom razumljivog izlaganja, tj. smisao je ono u čemu se zadržava razumljivost nečega. Zato je za hermeneutiku srž koja se može razumjeti sam jezik. Za Heideggera filozofija je univerzalna fenomenološka ontologija, koja polazi od hermeneutike tubitka, a ta je, kao analitika egzistencije, utvrdila završetak niti vodilje čitavog filozofskog zapitivanja ondje odakle ono izvire i čemu se vraća. Pojam hermeneutike kao opće filozofsko-estetičke metodologije razradio je Hans Georg Gadamer. Prema njegovom mišljenju hermeneutika se mora definirati tako da obuhvati čitavu sferu umjetnosti. Kao što je potrebno interpretirati svaki pojedinačni tekst, tako treba omogućiti da hermeneutika obuhvati razumijevanje svakog umjetničkog djela (književnog, likovnog, muzičkog, kazališnog). Hermeneutička svijest dobiva obuhvatnu širinu koja premašuje širinu estetske svijesti, tj. estetika se, prema Gadameru, mora utopiti u hermeneutiku, koja u cjelini mora biti tako određena da pravilno ocjenjuje iskustvo umjetnosti. Razumijevanje se mora zamisliti kao dio smislenog događaja u kojem se formira i ispunjava smisao svih iskaza umjetnosti. Razumijevanje umjetničkog djela je povijesno uvjetovano; umjetnički se rad ne može prosuđivati ako se ne uzme u obzir njegova povijest. Hermeneutička teorija omogućuje iskorak u povijesni proces razumijevanja bez idealiziranja povijesnog gledišta i pozicije interpretatora. Razumijevanje je uvijek ograničeno i pristup biti umjetničkog rada je djelomičan. Uvodi se pojam horizonta teškoće između prošlog i sadašnjeg gledišta. Interpretator se kreće po horizontu sadašnjeg, ali istovremeno u sebi nosi prošli horizont (povijesno prenesene podatke i interpretacije). Suvremenom promatraču se umjetnički rad pojavljuje kao prošli horizont koji treba povezati sa svojim sadašnjim razumijevanjem. U metodološkom smislu karakterističnom za hermeneutičke pristupe povijesti umjetnosti, promatranje umjetničkog djela temelji se na prepoznavanju njegovog mjesta u originalnom kontekstu stvaranja. Kontekst stvaranja mora se globalno razmotriti razumijevanjem društvenih, kulturnih i umjetničkih odnosa. Samo djelo, njegova likovna i znakovna (ikonološka) struktura, analogna strukturi teksta, mora se interpretirati s obzirom na povijesni i u odnosu na sadašnji horizont gledatelja. Za Gadamerovu hermeneutiku bitan je stav da se istinsko razumijevanje jezika suprotstavlja ideji jezika kao arbitrarnog sistema simbola, tj. da se suprotstavlja ideji o riječi kao pukom znaku koji proizvoljno upućuje na predmet. Gadamer ukazuje na to da su riječ i predmet ontološki povezani. Tvrdi da riječ nije samo znak, nego da je u teško shvatljivom smislu svojevrstan odslik (njem. *Abbild)*. Odnos riječi i predmeta Gadamer ne interpretira kao semantički, nego kao ontološki odnos. Njegovo shvaćanje slike može se opisati na primjeru odnosa zrcalne slike i predmeta. Upozorava da se slika u zrcalu ne naziva slučajno slikom *(Bild)*, a ne odslikom *(Abbild)*, jer se u zrcalu pojavljuje samo bivstvujuće u slici. Pozivajući se na magijsko poistovjećivanje slike s predmetom, na ikonoklazam i sakralni pojam prikazivanja, Gadamer dokazuje ontološku supripadnost slike i predmeta, umjetnosti i stvarnosti, tj. onoga prikazati se i biti. Slika kao prikaz *(Darstellung)* zbilje nije nešto odvojeno od zbilje, nego je, naprotiv, uvijek prikaz zbilje. Drugi je primjer Gadamerova teorija fotografske slike, koju tretira kao odslik. Funkcija odslika je posredovanje odslikanog, upućivanje na predmet koji odslikava. Takva interpretacija fotografije sugerira da odslik treba shvatiti kao nešto različito od predmeta koji se prikazuje, kao nešto što upućuje na predmet. Fotografija se uspoređuje s prozirnošću znakova, s direktnošću i doslovnošću referencijalne funkcije jezika, u kojoj se ne obraća pažnja na samo postojanje znaka, nego se njime direktno i doslovno upućuje na ono što označuje, tj. na predmet. Direktno upućivanje na predmet kod odslika ima tu specifičnost u odnosu na znak time što je predmet na koji se ukazuje (referira), zahvaljujući sličnosti, ipak prisutan u odsliku. Stoga odslik sadrži proturječje između svog bitka i svog značenja, ali tako da se ono ukida u njemu samom zahvaljujući sličnosti s predmetom. Proturječje na koje Gadamer ukazuje potvrđuje dvojnu prirodu fotografije kao optičke (mehanički, fizikalno-kemijski stvorene) slike i grafičke slike (slike koja ima svoje autonomne vizualne kvalitete različite od kvalitete predmeta koji prikazuje). Slučaj umjetničke fotografije

Gadamer ne smatra odslikom, nego slikom koja nešto kazuje o praliku i iz odslikanog izdvaja nešto čega nema u pukom pogledu na njega. Ostvarujući estetsku funkciju, fotografija prestaje funkcionirati kao odslik i počinje privlačiti pažnju na vlastiti bitak, stječući ontološki status usporediv s ontološkim statusom umjetničke slike.

U povijesti umjetnosti hermeneutička se metoda razvija u krugu ideja i istraživanja od Abyja Warburga, preko Erwina Panofskog do poststrukturalističkih interpretatora slikarstva, za koje je svijet slika, usprkos kaotičnoj pojavnosti, uređeni svijet. Za svijet slika moguće je napisati povijest umjetnosti kao povijest slika. Hermeneutička metoda se razvija interpretacijom i razumijevanjem sadržaja i značenja umjetničkih djela (slika, skulptura). Interpretaciju određuju: predmet, način, predznanje i kontrolni princip interpretacije. Razlikuju se tri predmeta interpretacije: (1) primarni, pojavni ili prirodni sadržaj se otkriva identifikacijom čistih formi, tj. konfiguracijom linija i boja koje predstavljaju prirodne predmete kao što su ljudska bića, životinje, biljke, kuće; (2) sekundarni ili konvencionalni sadržaj se otkriva prepoznavanjem likova i situacija prikazanih slikom u odnosu na mitologiju, religiju i književnost; (3) bitno značenje ili sadržaj otkriva se utvrđivanjem osnovnih principa koji pokazuju bitni stav jedne nacije, razdoblja, klase, religije ili filozofskog smjera, koji se nesvjesno izražavaju u jednoj osobnosti i kondenziraju u jednom djelu. Predznanje za interpretaciju zasniva se na praktičnom iskustvu poznavanja predmeta i događaja, poznavanju književnih izvora (tema i ideja), odnosno na intuiciji sinteze koja očituje poznavanje bitnih težnji ljudskog duha. Kontrolni princip ostvaruje se kroz povijesni horizont poznavanja: (1) povijesti stila, uvid u način na koji se pod promjenjivim povijesnim uvjetima predmeti i događaji izražavaju formama; (2) povijesti tipova, uvid u način na koji se, pod promjenjivim povijesnim uvjetima specifične teme ili ideje izražavaju predmetima i događajima; (3) povijesti kulturnih simptoma ili simbola, uvid u način na koji se, pod promjenjivim povijesnim uvjetima, bitne težnje ljudskog duha izražavaju specifičnim temama i idejama.

Poststrukturalistička hermeneutika je ujedno dekonstrukcija europske metafizike izvornog smisla karakteristične za tradicionalnu hermeneutiku i interpretacija likovnog i vizualnog umjetničkog djela (slika, skulptura, fotografija, film, televizijska slika) analogna tekstu. Njezinom razvoju pridonijela su granična hermeneutičko-strukturalistička istraživanja Paula Ricoeura i dekonstruktivističke metode Jacquesa Derridae, koji je uspostavio odnose između Heideggerove hermeneutike i strukturalističkih semioloških modela. Uopćeno govoreći, novu hermeneutiku obilježava vjera u jezik (jezik u najširem analogijskom smislu). To je vjerovanje da jezik, koji nosi simbole i lingvističke ili likovne predodžbe, više govori ljudima nego što ljudi govore njime, tj. da su ljudi rođeni usred jezika (Ricoeur). Ali kako jezik, na primjer jezik slikarstva, nije lingvistički odrediv, to osnovno sredstvo opisivanja i interpretiranja slike postaje semiološko modeliranje. Na primjer, francuski teoretičar Jean-Louis Schefer polazi od ikonoloških studija Erwina Panofskog da bi zasnovao interpretativnu i deskriptivnu semiološku teoriju figurativnog slikarstva. Hermeneutičku teoriju slikarstva razvijali su: Gottfried Boehm, Oskar Bätschman, Max Imdahl, András Rényi.

Lucidan primjer slobodne primjene hermeneutičkog mišljenja je zamisao prekida hermeneutičkog kruga engleskog povjesničara umjetnosti Charlesa Harrisona, prema kojem je konceptualna umjetnost nastala krajem 60-ih uspostavljanjem interpretativnih krugova u svijetu umjetnosti visokog modernizma. Time je konceptualna umjetnost prekinula normalni interpretativni krug (redoslijed) koji je postojao između umjetničkih djela (nijemost slike i skulpture) i jezika kritike koja im je dodjeljivala značenje i smisao. Konceptualna umjetnost je proizvodila vlastite interpretativne krugove, pretvarajući umjetničku praksu u vlastiti hermeneutički postupak. Mnogi interpretativni modeli (krugovi) grupe *Art&Language* uspostavljeni su da bi se pokazali kao nedovoljni, apsurdni, ekscesni, odnosno da bi ih umjetnici prekinuli svojim radom. Povratak slikarstvu krajem 70-ih godina za *Art&Language* predstavlja prekid teorijskog interpretativnog kruga uspostavljenog sredinom 60-ih, koji je trajao do sredine 70-ih godina. Prijelaz metajezika interpretativne teorije umjetnosti na prvotne jezike slikarstva označio je prekid interpretativnog kruga konceptualne umjetnosti.

LITERATURA: Božič7, Bri2, Čač3, Čač4, Damnja7, Frank1, Gad1, Gad2, Gad3, Gom1, Harr8, Harr11, Harr22, Heid4, Herme1, Huf1, Kons3, Mox1, Pan2, Pelc1, Pelc2, Rico1, Ur1

Hermetično umjetničko djelo. Hermetično umjetničko (zatvoreno umjetničko) djelo, slika, objekt, instalacija, ambijent, video rad ili performans, čija se značenja i smisao ne mogu prepoznati i razjasniti izravno iz samog djela. Razlikuju se tri tipa hermetičnih umjetničkih djela: (1) umjetnička djela čija se značenja i smisao mogu otkriti tek otkrivanjem šireg konteksta u kojem djelo nastaje i interpretacijom djela na temelju šifri koje pruža kontekst; (2) umjetnička djela čija su značenja i smisao skriveni u njihovoj

novoj (neuobičajenoj) formalnoj likovnoj strukturi, koju treba razjasniti i iz nje izvesti razlog postojanja djela i njegovog značenja; (3) umjetnička djela čija su značenja i smisao skriveni u njegovoj narativnoj, alegorijskoj, metaforičnoj i simboličkoj strukturi. Sud da je neko djelo hermetično povijesno je i kontekstualno relativan. Većina djela avangardi, neoavangardi i postavangardi su u vrijeme svojeg nastanka proglašavana hermetičnim, tj. značenjski, smisleno i vrijednosno zatvorenim i nedostupnim široj kulturi i publici. Širenjem područja masovne medijske prezentacije umjetnosti u kulturi i područja suvremenog obrazovanja (osuvremenjivanja općeg i profesionalnog obrazovanja), prošireni su kriteriji razumljivosti umjetničkog djela. Postmodernoj kulturi poslije 80-ih svojstveno je da se djela visoke umjetnosti, uobičajeno opisivana kao hermetična, već u trenucima svojeg nastanka prezentiraju masovnim medijima i da posredstvom umjetničkog tržišta, sustava muzeja i izdavaštva postaju dostupna najširim slojevima kulture. Postoje umjetnička djela koja su po namjerama umjetnika hermetična i time zatvorena za široku komunikaciju. Takva se djela najčešće realiziraju iz četiri razloga: (1) umjetnik se bavi kompleksnim medijskim, morfološkim i konceptualnim radom tako da razumijevanje njegovog djela zahtijeva poznavanje znanstvene, filozofske i političke teorije (radovi kibernetičke i kompjutorske umjetnosti neokonstruktivizma, teorijski objekti konceptualne umjetnosti, djela semio umjetnosti); (2) umjetnik razvija subjektivne ili privatne sustave izražavanja ili pokušava svoje djelo i život razvijati izvan bilo kakvog javnog sustava, neprestano mijenjajući strategije rada i izražavanja; (3) umjetnik se bavi proučavanjem, rekonstrukcijama, simulacijama i aktualnim formama mističkog rada (meditacija, magijski rituali, alkemijski procesi, kozmološke vizije), tako da razumijevanje i doživljavanje njegovog rada zahtijeva da publika poznaje kontekst na koji se on poziva ili se, u ekstremnim primjerima, od publike očekuje da prođe obuku (analogno mističkoj inicijaciji) kako bi mogla kontemplirati rad ili u njemu sudjelovati (performansi, ambijentalni radovi); (4) umjetnik namjerno stvara radove čija su značenja zatvorena i nedostupna profesionalnoj ili široj publici da bi provocirao i dokidao uobičajene norme prezentiranja i razumijevanja umjetničkog djela, odnosno umjetnik želi pokazati da ne postoje prirodne, normalne i nepromjenjive norme razumljivosti i oblika doživljaja djela (radovi neodade, fluksusa, konceptualne umjetnosti i umjetnosti postmodernizma).

LITERATURA: Ado5, Golds1, Harr45

Hermetizam. Hermetizam je naziv za tajna zapadna magijska i alkemijska učenja. Tradicionalno se hermetizam povezuje s antičkim učenjima Hermesa Trismegista ili egipatskog boga Thota. Hermetički spisi nastali su istovremeno gnosticizmu, helenističkoj alkemiji i neoplatonizmu. Pored pripadanosti grčkoj tradiciji, očituju i utjecaje egipatske astrologije. U židovsko-kršćanski svijet uneseni su preko neoplatonizma. U srednjem vijeku se vjerovalo da su Hermes Trismegist, Mojsije, Platon i Krist ista osoba. U talijanskoj renesansnoj kulturi hermetizam doživljava procvat i ima znatan utjecaj na slikarstvo, skulpturu i arhitekturu koje su nastajale pod pokroviteljstvom obitelji Medici. Renesansni znanstvenik Marsilio Ficino ostvario je renesansni hermetizam kao sintezu velike magije koju su činili neoplatonizam, alkemija, astrologija, magija i kabala. Švicarski protestantski znanstvenik Isaac Casaubon u XVII. stoljeću je pokazao da su hermetički spisi nastali nakon pojave kršćanstva. Djelovanjem teozofskog društva i *Hermetic Order of the Golden Dawn (Hermetičkog poretka zlatne zore)* hermetizam doživljava preporod u XIX. stoljeću. Utjecaj hermetizma na modernu umjetnost XX. stoljeća je ostvaren: (1) istraživanjem sinestezijskih efekata slikarstva Pamele Smith početkom XX. stoljeća; ona je bila pod snažnim utjecajem londonske rosenkreuzerske grupe *Hermetic Order of the Golden Dawn;* (2) teozofskim proučavanjima pionira apstraktnog slikarstva (Vasilija Kandinskog, Pieta Mondriana, Františeka Kupke); (3) bavljenjem alkemijom (alkemijskim simbolizmom) dadaista Marcela Duchampa; (4) eklektičnim bavljenjem nadrealista (André Breton, André Masson) nesvjesnim i podsvjesnim. U umjetnosti druge polovine XX. stoljeća hermetizam preko rosenkreuzerstva, alkemije, astrologije, neoplatonizma i antropozofije posredno utječe na rad francuskog umjetnika Yvesa Kleina, njemačkog umjetnika Josepha Beuysa, ambijentalne umjetnice Alice Aycock, performans i ambijentalnog umjetnika Zorana Belića W. Djela u duhu hermetizma su akcije Yvesa Kleina u kojima on radi slike mlazom plamena (1961.) i radovi sa zlatom (1962.) u kojima je prodavao zlato. Ti radovi izražavaju želju da se dosegne nevidljivo i nematerijalno, ali ne simboličkim planom slikarstva, nego neposrednim iskustvom ritualnog i magijskog djelovanja. Instalacije Alice Aycock *Stroj koji stvara svijet* (1979.), *Kako uhvatiti proizvedenog duha* (1979.) ili *Teorija univerzalne uzročnosti (Vrijeme/ stvaranje stroja)* (1982.) su tehno-spiritualni radovi kojima se rekonstruiraju stvarni ili konstruirani izmišljeni strojevi u duhu srednjovjekovnog i renesansnog hermetizma. Stroj nije samo mehanička

konstrukcija dijelova nego misteriozni objekt stvaranja nevidljivog i misterioznog stanja svijeta.

LITERATURA: Ayc1, Boy1, Klein1, Klein2, Mce1, Pej1, pej2, Tu3, Ya1

Heteroseksualni identitet u kulturi i umjetnosti. Heteroseksualni identitet je dominantan i hegemon povijesni društveni i kulturalni identitet zapadne civilizacije koji se postavlja kao izvorni u odnosu na druge identitete (rasni, etnički, nacionalni, klasni, profesionalni, kulturalni). Heteroseksualni identitet se često prikazuje kao konzistentni identitet, premda se najčešće radi o heterogenom polju identifikacija roda (muškog, ženskog) koje ima konstitutivne odnose s drugim oblicima seksualne želje, uživanja, zadovoljenja ili ponašanja kao što su autoerotizam, biseksualnost, fetišizam, sadomazohizam. Teorije heteroseksualnog identiteta se kroz povijest razvijaju kao ontološke teorije ili teorije o prirodnoj razlici, budući da za osnovu heteroseksualnog identiteta uzimaju biološku osnovu oplodnje i iz nje izvode univerzalne modele heteroseksualnih odnosa (ljubavnog/bračnog para, porodice, emocionalnosti, ljubavi, moći). Polazna ontologizacija bioloških razlika u osnovi koncepta heteroseksualnosti omogućava konstruiranje različitih društvenih uloga i funkcija muškarca i žene u povijesnim klasnim društvima od antike preko feudalnog srednjeg vijeka do modernih i postmodernih vremena u suglasju s razvojem sredstava za proizvodnju i razmjenu društvenih dobara u makro i mikro društvenim odnosima. Suglasno uspostavljenoj stabilnoj razlici rodova, njihovih uloga i funkcija u društvu, u zapadnim kulturama su uspostavljeni kriteriji prosuđivanja normalnog i nenormalnog, odnosno prirodnog i neprirodnog ljudskog odnosa, pri čemu su normalno i prirodno često smatrani sinonimima. Odnos prema heteroseksualnom i homoseksualnom se mijenjao kroz povijest. U antičkom grčkom i rimskom svijetu homoseksualnost je bila konstituent, paralelno heteroseksualnosti, javnog seksualnog života građana. U srednjovjekovnom feudalizmu je uspostavljena matrica heteroseksualnog odnosa suglasno kršćanskim modelima uređenja individualnog i kolektivnog života, s potiskivanjem i prikrivanjem homoseksualnosti. U renesansi i baroku biseksualnost je bila jedan od aspekata tajnog seksualnog života heteroseksualnog društva. Čvrsta i neprozirna opozicija heteroseksualno - homoseksualno uspostavila se u doba prosvjetiteljstva konstituiranjem heteroseksualnog buržoaskog društva s jasnim distinkcijama normalnog i nenormalnog ponašanja, javnog i privatnog života, radnog i slobodnog vremena u odnosu na sistem proizvodnje i vlasništvo nad kapitalom, odnosno, dominantnom muškom heteroseksualnom kontrolom i regulacijom društvenih odnosa. Većina heteroseksualnih identifikacija je smatrana neproblematičnom i po sebi razumljivom. Tek uspostavom feminističkih, ženskih, rodnih, gay, lezbijskih i queer studija u drugoj polovini XX. stoljeća, postavljaju se pitanja o konstruiranju i izvođenju seksualnih i rodnih identiteta. Neki teoretičari roda (*gender*) nastoje pokazati da je ontološki predočena biološka osnova rodnih razlika također kulturalni konstrukt ili kulturalna interpretacija u polju društvenih uspostavljanja moći. U tom smislu je Judith Butler modificirala pojam zazorno *(abject)*, koji je preuzela od Julije Kristeve, kako bi teoretizirala heteroseksualnost kao princip koji pozicionira homoseksualnost u zazorno *(abject)* da bi konstituirala samu sebe. U suvremenoj materijalističkoj i konstruktivističkoj teoriji kulture heteroseksualnost se proučava i tumači kao jedan od sistema rodnih identifikacija u relaciji s drugim kulturalnim i društvenim identifikacijama kao što su rasna, etnička, klasna ili profesionalna. Time se pokazuje da heteroseksualnost, kao ni homoseksualnost, ne gradi homogeno polje identifikacija i da i heteroseksualni i homoseksualni identiteti imaju različite pojavnosti, uloge i funkcije, ovisno o rasnim, etničkim, klasnim ili profesionalnim identifikacijama.

Teorija i filozofija heteroseksualnosti je razvijana u psihoanalizi, od Freudove psihoanalize do Lacanove teorijske psihoanalize i suvremenih razvoja teorijske psihoanalize Jacques-Alaina Millera, Slavoja Žižeka, Renate Salecl i Alaina Badioua. Alain Badiou s novom filozofijom odnosa, ljubavi i seksualnosti, odnosno identiteta odnosa muškarca i žene, smatra se najznačajnijim predstavnikom suvremene filozofije hetero-seksualnosti i njezinog redefiniranja u svijetu mnogostrukosti.

Heteroseksualna interpretacija izraza emocija ili prikaza svijeta, tijela ili ljudskog društva je jedan od dominantnih kanona zapadne umjetnosti u odnosu na koji se prepoznaju i drugi kriteriji, na primjer, kriteriji homoseksualnog kao marginalnog izražavanja i prikazivanja. Heteroseksualni kriterij interpretacije izražavanja i prikazivanja u zapadnoj umjetnosti je dominantno kriterij izveden na mjestu ili s mjesta dominantnog muškog identiteta (Jan van Eyck, Giorgione, Tizian, Rubens, Rembrandt, Velásquez, Le Nain, Gainsborough, Courbet, Manet, Renoir, Degas, Madox Brown, Kirchner, Picasso, Fischel, Koons), premda postoje, marginalni u odnosu na muški, primjeri izvođenja ženskog heteroseksualnog identiteta izražavanja i prikazivanja (Sofonisba Anguissola Arthemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani,

Judith Leyster, Rebeca Solomon, Mary Cassatt, Gabriele Münter, Carolee Schneemann, Vlasta Delimar). Pri tome heteroseksualno prikazivanje i izražavanje, na primjer, u slikarstvu ukazuje na dva aspekta: (a) heteroseksualne teme (porodica, seksualni ili društveni odnos muškarca i žene, majčinstvo, očinstvo, djetinjstvo), (b) heteroseksualne objekte identifikacije (mitološki, religiozni i svakodnevni prizori, figure ili idealiteti kroz koje se heteroseksualne identifikacije realiziraju), (c) heteroseksualne objekte uživanja koji mogu biti heteroseksualni, homoseksualni, biseksualni, fetišistički, sadomazohistički, ali koji sudjeluju u stvaranju seksualnog fantazma heteroseksualaca, (d) heteroseksualne teme koje se izvode kao univerzalni simboli ljudskog/ljudskih identiteta, (e) pojedinačne ili opće teme društva, kulture ili umjetnosti, koje ne izgledaju povezane sa seksualnošću, ali zastupaju univerzalni, hegemoni horizont heteroseksualnog identiteta i kroz njega realiziranog klasnog građanskog društva.

LITERATURA: Abr4, And1, Bad1, Barn1, Bart11, Bata1, Fren1, Jon2, Kuhn1, Lac2, Lac4, Lac6, Lac10, Lan1, Link1, Link2, Luc13, Miller2, Rich1, Sale1, Schnee1, Zer1, Žiž25,

Heuristika. Heuristika je sobom motivirano istraživanje koje se zbog nedostatka preciznog programa ili algoritma istraživanja, odvija od primjera do primjera metodom pokušaja i pogrešaka.

Prema estetičaru Maxu Benseu heuristika označava princip istraživanja ili istraživanje istraživanja u smislu kreativnog programa. Heurističko istraživanje je istraživanje sveukupnosti razmatranja i postupaka traženja i iznalaženja novih spoznaja. Ono obuhvaća spekulativne, formalne, eksperimentalne i hipotetičke postupke planskog rješavanja postavljenih problema. Heurističko istraživanje unaprijed uzima u obzir mogućnost pogreške, neistine, zablude. Put heurističkog istraživanja nije utemeljen na sistemu pravila nego na otkrivanju, potvrđivanju i odbacivanju postignutog. S teorijom informacija i semiotikom, heuristika predstavlja osnovu kibernetičke i kompjutorske umjetnosti, odnosno znanstvene istraživačke estetike.

Članovi grupe *Art&Language* su postupke istraživanja, analize i rasprave umjetnosti metodom ispitivanja pojedinačnih primjera, odnosno metodom pokušaja i pogrešaka nazvali heurističkim. Njihov rad na teoriji kao umjetnosti i teoriji umjetnosti između 1967. i 1972. godine ima karakter heurističkog istraživanja jer se temelji: (1) na istraživanju pojedinačnih primjera i paradoksa umjetničkog rada, a ne na stvaranju opće, logički konzistentne teorije ili gramatike umjetnosti; (2) na preuzimanju pojedinih metoda različitih teorijskih disciplina (filozofija jezika, logika, semiotika, teorija informacija, kibernetika) i njihovoj specifičnoj primjeni u posebnim slučajevima istraživanja; (3) na stvaranju umjetničkih radova kao teorijskih objekata (*Mapa koja ne uključuje...*, 1967.; *Naslov jednak tekstu*, 1967.; *Ključ za 22 predikata: francuska armija*, 1967.; *Lacherov sistem*, 1968.-1969.; *Kibernetički umjetnički rad*, 1969.), kojima se jedan izolirani umjetnički problem locira i prikazuje kao teorijski formulirani objekt. Svojstvo heurističke metode je mogućnost istraživanja i napredovanja u istraživanju korigiranjem postignutog. Međutim, heurističkom metodom se ne omogućuje opći smisleni (metateorijski) okvir koji svakom istraživaču unaprijed jamči uspjeh na polju koje istražuje. Heuristička istraživanja su prije zbirka primjera, deskripcija ili bilježaka fragmentarne i trenutne vrijednosti, nego teorijski sustav utvrđenog smisla, značenja i vrijednosti. Rad *Art&Languagea* je više autokritička i kritička praksa analize jezika umjetnosti i svijeta umjetnosti nego zasnivanje cjelovite teorije umjetnosti i estetike.

LITERATURA: Artla18, Artla21, Bens6, Sey2, Šuv54, Šuv55, Šuv56.

Hiatus. Hiatus je zijev, šupljina, prekid veze. Hiatus (zijev) je pojam hermeneutike (Martin Heidegger) i označava uvijek prisutnu razliku subjekta i objekta, bića i stvari, zapravo, ono što horizont smisla ispušta, prekid hermeneutičkog (interpretativnog kruga). Heideggerovim riječima, nije odlučujuće istupiti iz kruga interpretacije nego u njega stupiti na pravi način. Pitanje o horizontu (smislu) je posljednje pitanje koje iziskuje odgovor i mišljenje se zaustavlja na horizontu, ali upravo u tom zaustavljanju ono tek stvarno zatreperi jer ga zahvati bol. Ova bol ne samo da uzdrma ovaj ili onaj horizont nego se zbog nje pojavljuje zijev u horizontu kao takvom. Zijev nas neprestano izbacuje iz horizonta (smisla), pa time i hermeneutičkog kruga. U hermeneutički krug stupamo na pravi način samo tako što iz njega neprestano istupamo (Tine Hribar). Po Charlesu Harrisonu odnosi u modernističkom slikarstvu čine zatvoreni interpretativni ili hermeneutički krug (slikarsko djelo-naspram-diskursa interpretacije). Engleska grupa *Art&Language* je u razdoblju konceptualne umjetnosti izvela prekid uobičajenog hijerarhijskog interpretativnog odnosa slikarskog djela i teorije o slikarstvu, postavljajući teorijski diskurs na mjestu na kojem se očekivalo umjetničko djelo (slika, skulptura). tijekom djelovanja u konceptualnoj umjetnosti *Art&Language* je producirao interpretativne (hermeneutičke) krugove metajezika o umjetnosti i metajezika o metajezicima o umjetnosti, kulturi i politici, izlazeći iz neposrednog

područja stvaranja djela. Započinjući slikarsku praksu krajem 70-ih godina oni su još jednom pokazali kako se pojavljuje i producira prekid (hiatus) *hermeneutičkog kruga*, ali tada prekid metajezičkog diskursa nastaje kao posljedica manualne prvostupanjske slikarske prakse na mjestu osvojenog konceptualističkog pro-teorijskog rada.
Miško Šuvaković je u povodu izložbe *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma* (Novi Sad, 1990.) iz hermeneutičke baštine i paradoksa konceptualne umjetnosti izabrao riječ hiatus. Autor se poslužio njenim prevedenim značenjima riječi zijev i, zatim, inverzno čitano: vez, pokazujući kako se naprslina, prekid i iskorak pojavljuje ne samo u figurama moderne nego i u figurama postmoderne. Vez kao mreža s čvorovima i rupama, vez kao metafora nedijalektičkog prepleta niti pripovijedanja i vez kao prekrivanje iz kojeg nešto ispada. Hiatus kao prekid hermeneutičkog kruga i problematiziranje horizonta (smisla) dominantne i vladajuće paradigme umjetnosti. Vez kao mreža hermeneutičkih krugova i hiatusa (prekida) hermeneutičkih krugova. Umjesto ontologije (hiatus je prekid) prikazuje se kvaziontologija (hiatus kao prekid, kao odsutnost, kao negativna prisutnost). Činjenica da je postmoderna kultura utvrdila kao svoje dominantne istine (kriterije eklektičnosti i pluralnosti), institucije (oblike odnosa identifikacije i verifikacije istine) i područja (moguće svjetove izražavanja, prikazivanja i komunikacije) omogućila je na teorijskom planu sljedeće: (1) postavljanje pitanja o pogledu i interpretaciji u odnosu na modernizam i modernizmu vanjske i asimetrične pozicije vladajućeg postmodernizma, i (2) početak dekonstrukcije horizonta vladajućeg postmodernizma i njegovih prvobitnih povijesnih formulacija kao eklektičnog postmodernizma ili egzoteričnog modernizma. Konfrontirati modernu i postmodernu kao nešto dovoljno različito znači opisati i, zatim, interpretirati hiatus (rupu, prazninu, teritorij, posjed, opseg, zonu, figuru, argument, funkciju, gramatički član, fantazam, fikciju, ideologiju, iskorak) kao smisleni razlog za postmodernu naspram moderne. Bavljenje hijatusom moderne i postmoderne je, zapravo, obrada međuprostora ili razlike tih područja, horizonta (smisla) i razmaka. Razmak znači i nešto što ostavlja dovoljno prostora da se prođe između zuba (čeljusti) smisla i moderne i postmoderne, ali, također omogućuje da se istodobno suoče, dovedu u interpretativnu korespondenciju i moderna i postmoderna kao kultura oko umjetnosti i kao stil iz umjetnosti.

LITERATURA: Gad1, Harr9, Harr11, Harr22, Heid1, Herme1, Šuv61, Šuv69

Hiperestetsko. Hiperestetskim se naziva umjetničko djelo ili atmosfera kulture koja ekstatički i opsceno proizvodi, prikazuje i izražava istodobne ali različite estetske (osjetilno-tjelesne), umjetničke i političke, složene efekte po uzoru na tehnološke artificijelne sisteme kao što su, na primjer, hipertekst (tekst među tekstovima, metaforično, elektronski tekstualni promiskuitet), kiborg-ontologija (ontologija odsutnog označitelja, ontologija ekranskog, holografskog ili teleplanetarnog ili mrežnog prostora bez uporišta u odslikavanju *realnosti* svijeta prirode), multiekranska projekcija (sinkronost različitih ekranskih mimezisa koji negiraju-subvertiraju tiraniju-nužnost prostornog razmaka i tiraniju-nužnost trajanja realnog vremena), ili telemarketing (produkcija, razmjena i potrošnja u teleprostoru i televremenu odnosa i efekata baze i nadgradnje).
Karakteristični primjeri hiperestetskog rada su fotografije Cindy Sherman, filmovi Petera Greenawayja, video radovi Marine Gržinić i Aine Šmid, kazališna djela i opere Roberta Wilsona i Philipa Glassa, muzička djela Johna Zorna, poezija Charlesa Bernsteina, tekstualne instalacije Josepha Kosutha, koncerti Laurie Anderson, performansi Stelarca. Oni u jednom djelu (fotografiji, filmu, muzičkom djelu, pjesmi, instalaciji) generiraju mehanizme proizvodnje različitih estetika (ne izraza estetike nego mehanizma produkcije svijeta umjetnosti i svijeta estetike). Pri tome su naglašeni poremećaji, na primjer, plastički nos ili dojka (tjelesni metaforični dodatak) u radovima Cindy Sherman. Nos ili dojku treba usporediti s analizama proteze Paula Virilia i širenjem metafore proteze do kibernetičkog ili mrežnog interaktivnog prostora. Poremećaji su indeksi kojima se estetička artificijelnost izvornog konteksta prenaglašava do retorike simulakruma. Bernstein se u pjesničkim tekstovima podjednako služi tehno-estetskim žargonom 90-ih i *passé* žargonom masovne kulture 50-ih ili kritičkim terorističkim diskursom nove ljevice 60-ih. Svi ti poremećaji su semantičke tekstualne proteze ekvivalentne tjelesnim dodacima kojima se služi Cindy Sherman.
Prikazi teorijskog u djelima Cindy Sherman, Charlesa Bernsteina ili Josepha Kosutha dobivaju snagu *fatalnog znaka*, neumitnijeg od stvarnosti koja nas možda štiti, pisao bi Baudrillard, od neumitne stvarnosti ili od užasa svijeta koji anticipira označitelja (pisao bi Lacan).
Hiperestetika nije efekt transfiguracije (premještanja) ili transformacije (preobrazbe) humanističkih teorija, nego je teorija kulture generirana u referencijalnom i metodološkom smislu kao konstrukt, izraz i efekt medijskog sistema postmodernih društava. U prošlosti

se teorija mislila, u modernoj teorija se pisala, a u postmodernoj teorija se medijski proizvodi (kao što se proizvode vizualne digitalne slike, okviri hiperteksta ili prostorne holografske iluzije cyberprostora, odnosno, video spot). Teoriju u doba medija karakterizira pomak od teorije kao pisanja u teoriju kao produkciju simboličko-imaginarnih prikaza (elektronskih digitaliziranih slika). U cyberprostoru nije potrebno opisati kako vidite svijet, društvo ili njihove prikaze (modele), možete ih vizualno i kinestetički proizvoditi (pokazati) kao virtualne realnosti. Hakeri obično tvrde: "Ne zanima me sadržaj nego sam kompjutor." U tom smislu teoretičara u doba medija ne zanima samo sadržaj teorije, nego prije svega njezini pred ili post znakovni (označiteljski), sintaktički (formalno konstitutivni topološki) i fenomenološki (pojavni) učinci koje diskursi ne oblikuju u tekst nego u: (1) hipertekst (mnoštvo tekstova koji se međusobno mogu arbitrarno povezivati i presijecati u kompleksne intertekstualne odnose), (2) sistem virtualnih vizualnih, prostornih i vremenskih prikaza koji izgledaju kao fizički (vizualni) prikazi, premda nastaju u prostoru bez ontoloških uporišta (laser, ekran) i bez ontoloških uporišta prikazivanja (ne prikazuje se nego se generira).

LITERATURA: Andel, Aro1, Baud8, Baud10, Baud13, Baud14, Boš1, Coy1, Druck1, Holtz1, Kro1, Lando1, Neg1, Penle1, Šuv118

Hipermanirizam. Vidi: Anakronisti

Hipermodernizam. Hipermodernizam je naziv za postmodernu, ali ne postmodernu kao antimodernu ili kao egzoteričnu (popularnu) modernu, nego za modernu koja je medijski, konceptualno i retorički usavršena, pojačana i dovedena do egzaltacije, ali u nekim slučajevima i do ubrzane potrošnje, uživanja, razmjene, promiskuiteta, entropije ili metastaze. Povijesni modernizam XX. stoljeća postaje objekt koji se usavršava (tehnološka, konceptualna razina) i pojačava (retorička razina). Prefiks *hiper* označava realizaciju moderne u onim tehnološkim, kulturološkim i povijesnim uvjetima koji su bili nezamislivi i neostvarivi u povijesnom modernizmu. U tom smislu može se reći da su djela, na primjer, povijesnog konstruktivizma 20-ih godina bila manualni projekti i modeli, odnosno prototipovi za buduću industrijsku proizvodnju, dok su djela neokonstruktivizma 50-ih i 60-ih bila laboratorijski uzorci ili prototipovi stvarne tehnološke realizacije visoke umjetnosti, a za post-konstruktivnu umjetnost 90-ih umjetnička djela su proizvodi (*dizajn* ili artefakt kulture) i oblici nekontrolirane (metastaza, promiskuitet) potrošnje dobara masovne kulture. Drugim riječima, djela hipermodernizma (djela Jeffa Walla, Nan Goldin, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Judith Barry, Barbare Kruger, Matta Mullicana, braće Dinosa i Jakea Chapmana, Matthewa Barneya, kao i Darka Fritza, Aleksandra Ilića, Ivane Keser) postaju realizacije visoke umjetnosti koje su bile neostvarive u industrijskoj moderni usmjerenoj na proizvodnju robe (predmeta), što znači da im je bila potrebna složena i višesmislena podrška nove informacijske tehnologije i odgovarajuće ekranske kulture.

LITERATURA: Ego1, Ego2, Kro1, Šuv68, Šuv69, Šuv70, Šuv72, Šuv118, Welsch1, Welsch4, Welsch5

Hiperrealizam. Hiperrealizam je umjetnost (slikarstvo i skulptura) doslovnog realističkog prikazivanja po uzoru na fotografsko prikazivanje. Kao pojava formulirao se tijekom 60-ih i 70-ih godina. U Europi se koristi termin hiperrealizam, a u anglosaksonskom svijetu fotorealizam i veristička skulptura (engl. *Verist Sculpture).* Hiperrealizam je nastao kao umjetnost realističkog prikazivanja i ostvarenja novih tehničkih medijskih mogućnosti slikarstva (akrilne boje, air brush, kopiranje s dijapozitiva i fotografije). Povijesni hiperrealizam nastaje povezivanjem: (1) slikarske tradicije realizma XIX. i XX. stoljeća; (2) popartističkih prikaza urbane potrošačke kulture u slikarstvu; (3) reakcijom na modernističku apstrakciju (nedostatak svakog prikazivanja) i konceptualistički tekstualni, teorijski i intelektualni rad.

Hiperrealizam se u kritici i teoriji umjetnosti 70-ih tumači kao: (1) izraz ekonomskih i estetskih potreba i snaga građanskog potrošačkog sloja kasnog modernističkog društva; (2) pozitivistički realizam koji teži razvijanju novih sredstava prikazivanja i preuzimanju fotografskih mogućnosti doslovnog prikazivanja realnog svijeta; (3) tautološki realizam koji doslovnim prikazivanjem fotografskog prikazivanja uspostavlja odnos identiteta (tautologiju) između umjetnosti slikarstva i medija fotografije. Prema Filibertu Menni tautološkim karakterom i dovođenjem do krajnjih granica denotativnih (prikazivačkih) moći jezika slikarstva hiperrealizam se u specifičnom smislu uključuje u kompleks pojava analitičke umjetnosti. Kao što minimalna umjetnost pokazuje predmet kao doslovni predmet, kao što konceptualna umjetnost ogoljuje jezik i pokazuje da je umjetničko djelo izraz definicija umjetnosti, tako hiperrealizam ništa ne govori o svijetu nego o prikazivanju prikazanog.

Većina hiperrealista se koristi fotografijom kao impersonalnim i objektivnim polazištem prikazivanja. Nije riječ o mistifikaciji fotografije kao specifičnog uzorka svijeta ili najrealnijeg prikaza, nego o slikarskom prikazivanju jedne površine (fotografija) na

drugoj površini (slika). Hiperrealiste zanimaju tehnički problemi prijenosa fotografije na platno, postizanje što prirodnijeg izgleda površine, iluzionistička naglašenost trodimenzionalnosti. Svi dijelovi slike tretiraju se kao podjednako važni. Nije nužno da se na površini prepoznaju potez i trag slikanja. Fotografija je sredstvo postizanja vizualne doslovnosti i eliminacije likovno-ekspresivne subjektivnosti izraza. Da bi se održala neutralnost izraza i naglašena doslovnost, biraju se trivijalni motivi: urbani interijeri i eksterijeri poznati iz pop arta, automobili i motocikli, lica, tijela, različiti tržišni proizvodi. Zapaža se i bitan paradoks: (1) predmeti na mehanički način uzrokuju izgled fotografije, kao i vizualne doživljaje promatrača, dakle, predmeti se vide kroz fotografije; (2) nasuprot tome, predmeti ne uzrokuju slike mehanički, nego na jedan ljudskiji način, koji uključuje umjetnika, dakle kroz sliku se ne vidi predmet, nego kako je slikar vidio i prikazao predmet; (3) hiperrealisti prikazuju taj mehanički način uzrokovanja i suočuju ga sa svojom slikarskom ljudskošću, teže njezinom nadilaženju i dostizanju mehaničkog izraza fotoaparata. Američki slikar Chuck Close razvio je prepoznatljivi stil i eksplicitno istakao neke od formalnih problema hiperrealizma. Close se specijalizirao za slikanje portreta (glava) velikog formata (oko 2x2,5 m). Njegove slike su izvedene velikom preciznošću, tako da su pore kože jasno i detaljno prikazane. Veliko povećanje glave ne čini je manje realnom, nego manje sličnom portretiranoj osobi. Korištenje fotografskog aparata i tehnike izrade fotografije omogućuje da se i najmanja slika poveća do monumentalnih dimenzija, čime se pitanje realnih i iskustvenih mjera maksimalno relativizira, jer kod fotografije promatrač nije siguran u realne proporcije predmeta. Close je istovremeno portretist ljudskih likova i slikar koji prikazuje fotografiju (moć fotografskog prikazivanja). Da bi to naglasio, on ne reproducira samo idealnu doslovnost prikaza koju fotografija ostvaruje nego i optičke greške nastale pri snimanju (neoštrost, zakrivljenost, deformacija). Close pokazuje bitno ograničenje svakog realizma, a to je da je on uvijek tehnika prikazivanja, a ne doslovna pojavnost i izgled svijeta.
Veristička skulptura kiparski je ekvivalent hiperrealističkom (fotorealističkom) slikarstvu. Ona se zasniva na postizanju što veće iluzionističke sličnosti između skulpture (predmeta) i ljudskog tijela (organizma). Uobičajeno se realizira izradom otisaka tijela i lijevanjem kipa u fiberglasu ili poliesteru. Predstavnici verističke skulpture su John de Andrea i Duane Hanson. Na tehničkom planu realizacije tih kipara proizlaze iz popartističkih skulptura i instalacija Georgea Segala, ali, za razliku od Segala, koji je kipovima ostavljao umjetni status otuđenog lika koji nestaje, de Andrea i Hanson su težili doslovnoj kopiji (vizualnoj i predmetno tjelesnoj podudarnosti) koja je naglašena upotrebom odjeće. Karakterističan primjer je Hansonova skulptura – instalacija *Žena s kolicima iz samoposluživanja* (1969.). Prikazana je doslovna figura žene, uobičajenih ljudskih dimenzija. Figura je odjevena u pravu odjeću i naslonjena je na prava kolica s namirnicama iz samoposluživanja. Te skulpture izazivaju efekt nelagode i susreta s ne-bićem u obličju bića. Psihološki efekt je uračunat u rad. Ekspresija tih skulptura ne proizlazi iz likovne gestualnosti i subjektivnosti umjetničkog izraza, nego iz poremećenog odnosa realnost-predodžba-iluzija-realnost.
Predstavnici hiperrealizma su: Robert Bechtle, Claudio Bravo, John Clem Clarke, Chuck Close, Malcolm Morley, Richard McLean, Robert Cottingham, Ralph Goings, John de Andrea, Duane Hanson. U jugoslavenskoj umjetnosti hiperrealistički pristup karakterizira radove: Franca Mesariča, Miće Popovića, Petra Đorđevića, Milana Blanuša, Vladimira Jovanovića, Jadranke Fatur.

LITERATURA: Artla25, Balj1, Bas1, Batte4, Buc14, Dok1, Geno3, Kala1, Kult3, Luc9, Mas1, Men1, Men4, Pren1, Rich2, Walto1

Hiperrealnost. Hiperrealnost je rezultat ili efekt procesa simulacije, a to znači simulakrum koji ne potječe iz osjetilne realnosti, ali je naizgled realniji ili prirodniji od te realnosti. Realnost se povlači u korist imaginarnog, koje je realnije od realnog. Realnije od realnog je hiperrealno. Ono je stvoreno slikama, simboličkim posredovanjima, kompjutorskim simulacijama ili sistemom prikazivanja bez referenci u svijetu. Prikaz koji nastaje je produkt artificijelnog i arbitrarnog medijskog svijeta. Hiperrealnost je realnost subjekta kulture koji je postao objekt. U hiperrealnosti postmoderne kulture ne postoji realnost, ali ni iluzija nego beskrajna proizvodnja arbitrarnih značenja i imaginarnih prikaza. S modelima hiperrealnosti su radili Richard Prince, Cindy Sherman, Robert Longo, Barbara Kruger, Jeff Wall.

LITERATURA: Baud7, Baud8, Baud10, Baud11, Baud12, Baud13, Baud14, Baud15

Hipertekst. Hipertekst (*hypertext*) je *informacijska tehnologija* (hardver i softver) zasnovana na individualnim blokovima teksta ili leksijama koji se elektronski nelinearno povezuju u *moguće nove tekstove*. Tradicionalni *logocentrični* tekst je zasnovan na mimezisu (orijentiranom prikazivanju) sintagmatske (linearne) strukture govora i misli čiji je govor mimezis. Sintagmatska ili linearna struktura govora

je ona koja prati vremensku os uzastopnih jedinica govora, pri čemu je svaka jedinica određena vlastitim mjestom u linearnom nizu, tj. odnosom s elementom koji joj prethodi i elementom koji slijedi. Modernistički tekst (autonomija teksta) je zasnovan na tipografskoj dvodimenzionalnoj (površinskoj) organizaciji tragova mimezisa govora, odnosno, tragova drugih tekstova. Dok tradicionalni tekst (dat kao pismo) slijedi samo *vremensku logiku* izraženu prostornim nizom, moderni tekst se zasniva na vremenskoj i na prostornoj logici *topologije* (koja postaje topografija i, konačno, utilitarna tipografija) pisma. Dvodimenzionalna (površinska) topologija odnosa tekstualnih elemenata ili tragova prikazuje se modelom mape ili mreže. Postmoderni hipertekst (konkretni sistem tekstova obrađen računalom ili metafora postmodernog višedimenzionalnog povezivanja tekstova koji mimetički nisu povezani s govorom) je sistem nelinearnih povezivanja (intertekstualnih razmjena) po više različitih kriterija ili osi orijentacije ili ekrana (*prozora*) prezentacije. Određeni tekst ili element teksta moguće je povezati (intertekstualno) sa svim drugim tekstovima s kojima se intencionalno, značenjski i smisleno može dovesti u odnos. Nelinearnost hiperteksta se ukazuje kao *subverzija* prostornog i vremenskog principa organizacije teksta ili tekstualnih odnosa. Formalno, model hiperteksta (kao hardver i softver) osigurava okružja (*hypertext environments*) za tekstualna povezivanja. Okružje koje hipertekst osigurava je *dinamičko okružje* (tekstualnih događaja, a ne tekstualnog zapisa/fiksiranja statičnih tragova). Metaforično, struktura hiperteksta se opisuje i interpretira, prema Georgu P. Landowu, konceptima *intertekstualnosti* (Julia Kristeva), *višeglasnosti* (Mihail Bahtin), *mreža moći* (Michel Foucault), *rizoma* ili *nomadizama* (Gilles Deleuze, Félix Guattari). Služeći se psihoanalitičkim konstrukcijama koncept hiperteksta možemo opisati i kao totalizirajući *tekstualni promiskuitet* (prožimajući odnos razmjene svakog teksta sa svakim mogućim tekstom).

U filozofskom smislu, koncept hiperteksta subvertira zatvoreni autonomni ontološki definirani tekst pokazujući da je *tekstualno* stanje (ili poredak značenja i smisla) trenutni odnos teksta (bilo kojeg teksta) sa svim drugim mogućim tekstovima kulture. Zato se više ne govori o *tekstu* kao konačnom rezultatu ili djelu, nego se o rezultatu ili djelu govori kao o trenutnom odnosu različitih tekstova dovedenih u *trenutni odnos* na osnovi nekog izabranog pojedinačnog kriterija. Kriterij je uvijek pojedinačan, arbitrarni ili motivirani *stav* ili *propozicija* koja omogućava istovremeno suočavanje tekstova različitog porijekla (umjetnički tekst, znanstveni tekst, teorijski tekst, religiozni tekst, itd.). U hipertekstualnom sistemu jedan tekst ili leksija je istodobno *označitelj* (ono što se povezuje u beskrajne lance koji prethode svakom značenju i smislu) i *znak* (efekt označiteljskih anticipacija u razmjeni značenja i smisla). U metafizičkom smislu se pojam *granica jezika* dovodi u pitanje, budući da se pokazuje da je svaka jezička (= tekstualna) granica samo trenutni odnos *pozvanih* ili *upotrijebljenih* instrumentalnih tekstualnih odnosa. Hipertekst pokazuje da nijedan tekst nije završeni tekst nego da se nastavlja, produžava ili umnožava u tekstualnom kretanju od teksta do teksta (metaforično, po Donni Harraway, hipertekst je *tekstualna elektronska proteza*). Hipertekst je u doslovnom smislu *element* novog *tekstualnog svijeta* (po Baudrillardu hiperrealnosti) i usko je povezan s konceptima *virtualne realnosti* i *kiborga*. U idealnom slučaju hipertekst uzima neke funkcije autora (*hypertextual author-function*) i tada sam sebe *intencionalno zastupa* i *prikazuje* u virtualnom ili cyberprostoru.

Hipertekst se može upotrijebiti u teorijskom, a zatim i u filozofskom *radu*. Prvo, može poslužiti pokazivanju odnosa između tekstova-teza i tekstova-argumenata na različitim nivoima sinkronijskog, dijakronijskog, značenjskog ili kontekstualnog dokazivanja ili pobijanja. Drugo, može uspostaviti odnose i učiniti dostupnim (tekstualno prisutnim) sve referentne tekstove rasprave (povijest filozofije ili, šire, povijest pisma; postaje tekstualno TU prisutna). Treće, gradi putanje *(routines)* koje nisu *putanje mišljenja* nego izmjenjive putanje softverskog poretka (ili trenutno izabrane putanje neke lokalne jezičke igre intertekstualnosti). I četvrto, pojam *filozofskog dijaloga* se postavlja kao *unutartekstualna razmjena* kojom se svaki tekst može povezati s nekim drugim tekstom, drugim riječima, osim moje *intencionalnosti* (intencionalnosti autora) pojavljuju se prividne (simulacijske) intencionalnosti hipertekstualnog sistema. To znači da se *teorijsko* ili *filozofsko JA* suočava s intencijama različitih *drugih JA* tekstualnih produkcija i time postaje *objekt* tekstualne prakse.

LITERATURA: Anđel, Đorđ1, Lando1

Historicizam. Historicizam tumači povijest društva, kulture i umjetnosti kao pravilni zakonomjerni razvojni niz ili evoluciju. On otkriva historijski determinizam, a to znači sudbinu, historijske zakone ili plan evolucije i progresa. Modernističke teorije su historicističke zato što razvoj moderne umjetnosti tumače kao pravilnu i neprekidnu evoluciju slikarstva i skulpture, od mimetičkog prikazivanja do apstrakt-

nog izražavanja, odnosno zato što smjenu umjetničkih nastojanja pojedinih pokreta interpretira kao progresivni razvoj prema autonomiji umjetnosti. Povjesničari umjetnosti Charles Harrison i Fred Orton objašnjavaju historicizam modernizma ukazujući da je modernizam skup uvjerenja o praksi, kritici i povijesti umjetnosti, tj. o predodžbama, vrijednostima i tehnikama prikazivanja i njihovom povijesnom razvoju.
Termin historicizam razlikuje se od termina historizam. Prema estetičaru Milanu Damnjanoviću historicizam je pogrešno stajalište koje apsolutizira princip povijesnosti, a historizam je opravdano stajalište koje taj princip vidi na djelu u područjima kulture, društva i umjetnosti kao bitan, ali ne i apsolutan princip. Sa stajališta historizma sve pojave su date na vremenski način, a njihovo se *biće* pojavljuje u vremenu.

LITERATURA: Ara1, Damnja3, Dan4, Harr10, Harr16

Hit parada. *Hit parada* je bio naziv zajedničkog nastupa u kojem su sudjelovali Mladen Galić, Ante Kuduz, Ljerka Šibenik i Miroslav Šutej, usmjerenog realizaciji ambijentalnih, ludističkih i procesualnih djela u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu 1967. godine. *Hit parada* je u hrvatskoj umjetnosti 60-ih godina odredila aktivistički i protokonceptualni prijelaz od umjetnosti Novih tendencija (proznanstvenog pogleda na umjetnost kao istraživanje) prema minimalnoj i postobjektnoj umjetnosti (ambijentalnoj, konceptualnoj i procesualnoj ludističkoj umjetničkoj praksi). Prijelaz od Novih tendencija postobjektnoj umjetnosti je zapravo prijelaz od egzaktnog objekta kao proizvoda (slika, skulptura, instalacija) na ludistički objektni prostor (*environmental art*, *event art*). Na *Hit paradi* publika je uvedena u igru s izloženim eksponatima i time je izložba umjetnika kao statična situacija transformirana u ludistički događaj (*event*).

LITERATURA: Den55, Den102, Den105, Košč1, Sus2, Sus3

Hladna apstrakcija. Vidi: Apstraktna umjetnost, Geometrijska apstrakcija

Hodanje kao umjetnost. Hodanje kao umjetnost objedinjuje aspekte performansa (kretanje umjetnika u prirodnom, urbanom ili galerijskom prostoru) i ambijentalne umjetnosti (označivanje prostora činom hodanja). Rane radove s hodanjem realizirali su body art umjetnici Dennis Oppenheim, ostavljajući tragove stopala u pijesku; Bruce Nauman, mjereći koracima prostoriju i Terry Fox, ostavljajući azbestne tragove cipelama po podu galerije. Poetiku hodanja kao umjetnosti ostvarili su engleski land art umjetnici Richard Long i Hamish Fulton. Oni su preuzeli ideale britanskih viktorijanskih putnika pješaka koji su prelazili nepoznata egzotična prostranstva Afrike i Azije, i konceptualno ih uobličili u strategiju ponašanja umjetnika. Za putovanja započetih u Engleskoj, a kasnije realiziranih širom svijeta, oni su hodanje dokumentirali označivanjem etapa putovanja na kartama, fotografiranjem pejzaža ili, u slučaju Longa, ostavljanjem kiparskih tragova (krugovi, linije od kamena, pruća). Fulton vlastiti hod doživljava kao kontemplativno pražnjenje duha i primanje neposrednog djelovanja prirode (sunce, vjetar, kiša). Long je započeo jednostavnim vježbama. Hodajući više puta u jednoj liniji po travi (Engleska, 1968.), ostavljao je trag u obliku linije, ugažene staze. Kasnije je hodanje u egzotičnim prostorima definirao kao polazište iz kojeg izvodi kompleksne horizontalne kiparske instalacije, koje u podtekstu ukazuju na njegova putovanja. U radu *Bezbrojne stijene* (1983.) dokumentirao je faze pješačenja po himalajskim prostranstvima centralnog Nepala, tako što je fotografirao prostor ispred sebe. Promatrajući serije fotografija, gledatelj dobiva iluziju kretanja u prostoru. Novosadski konceptualni umjetnik i pjesnik Miroslav Mandić je 80-ih pokrenuo projekt *Ruža lutanja*, koji se zasniva na hodanju europskim smjerovima kretanja između izabranih lokacija koje su najčešće određene mjestom života ili smrti značajnih nacionalnih i svjetskih književnika. Marina Abramović i Ulay su realizirali kompleksan višemjesečni performans *Projekt za veliki Kineski zid* (1988.). Umjetnici su krenuli pješke s različitih strana Kineskog zida da bi se sreli na njegovoj sredini. Putovanje je dokumentirano fotografski, filmski i televizijskim satelitskim prijenosom. Za njih je hod bio suočivanje s povijesnim arhetipskim modelima stare kineske civilizacije i ispitivanje ljudske izdržljivosti.

LITERATURA: Abr4, Aup2, Fuc1, Fult1, Fult2, Lon1, Mandić3, Mandić4, Tiš2

Holizam. Holizam je gledište po kojem pojave u prirodi, kulturi, teoriji ili umjetnosti stječu značenja i vrijednosti mjestom u cjelini čiji su funkcionalni, egzistencijalni, konceptualni ili vizualni element. Značenja u kulturi i umjetnosti ne uče se postupno, nego učenjem cjeline jezika kulture ili vizualnih značenjskih sistema umjetnosti. Prevođenje jednog značenjskog sistema u drugi obavlja se kao proces prevođenja cjeline (značenjskog konteksta ili okvira), a ne kao prevođenje pojedinačnih izoliranih značenja. Značenja elemenata likovnog umjetničkog djela (točka, linija, površina, tekstura, boja, masa, prostor, figura, gestualni trag) nisu određena pojedinačnim

značenjima elemenata nego mjestom i funkcijom elementa u cjelini umjetničkog djela. S holističkog stajališta likovni elementi nisu pravi znakovi nego vizualni elementi bez značenja, koji postaju značenjski vrijedni činom smještaja u umjetničko djelo i odnosom s drugim elementima i njihovim kompozicijskim i strukturalnim odnosima u svijetu i povijesti umjetnosti. Ako se zamisao holizma uopći, može se reći da značenje jednog umjetničkog djela (slike, skulpture, instalacije, ambijenta, performansa) nije određeno samim umjetničkim djelom nego mjestom umjetničkog djela u svijetu i povijesti umjetnosti. S radikalnog holističkog stajališta umjetničko djelo je prazan znak (bez značenja po sebi), koji značenja i smisao zadobiva time što je nastao u svijetu umjetnosti ili što se interpretacijama dovodi u odnose s drugim djelima povijesti umjetnosti. Holističko stajalište je u modernističkoj i postmodernističkoj umjetnosti postavljeno kao poetički okvir umjetničkog rada u dva slučaja: (1) predmeti, bića, situacije, oblici ponašanja, institucije i društveni odnosi postaju umjetničko djelo zato što se smještaju u kontekst svijeta umjetnosti, čime im se nameće značenje umjetničkog rada (pristup je karakterističan za duchampovsku tradiciju readymadea); (2) umjetnik konstruira cjelovite zatvorene sisteme, modele prezentacije holističkog pogleda na svijet; na primjer, djela ambijentalne umjetnosti stvaraju prostorne zatvorene cjeline (totaliteti, holistički modeli), a djela kibernetičke umjetnosti koriste umjetno stvorene susteme koji bi trebali modelirati prirodne cjeline i procese (kibernetički umjetnički radovi Hansa Haackea s mikroklimom stvaraju cjelovite zatvorene ekološke sisteme). Poseban tip lingvističkih holističkih istraživanja su radovi konceptualnog umjetnika Josepha Kosutha koji se bavi mehanizmima stvaranja značenja u kulturi. Ti mehanizmi pokazuju da značenja (govorni jezik, vizualni prikazi, reklame, politički plakat, oblik ponašanja) nastaju djelovanjem kulture i imaju određeno i prepoznatljivo značenje samo u kulturi u kojoj nastaju. Granice jezika uvijek su granice svijeta u kojem umjetnik, gledatelj, teoretičar živi i djeluje. U seriji projekata *Text/Context* (1979.) Kosuth je izlagao tekstove na javnim prostorima (trg, ulica, galerija) koji govore o odnosu teksta i konkretnog kulturološkog konteksta (prostora) u koji su smješteni, ukazujući na relativna kulturološka značenja umjetničkog rada. Značenja umjetničkog rada su funkcija konteksta u kojem se djelo izlaže.

LITERATURA: Bent1, Coy1, Kosu9, Marti2, Miš7, Miš8, Potrč10, Potrč11, Šuv63

Holografija. Holografija je trodimenzionalni vizualni prikaz ostvaren laserskim zracima. Holografiju je pronašao fizičar Dennis Gabor 1948. godine. Holografska slika je skladište svjetlosnih valova. Da bi snimljeni objekt postao vidljiv, potrebno je te valove aktivirati. To se postiže osvjetljavanjem površine holografske snimke laserskom svjetlosnom zrakom pod odgovarajućim kutom. Dobiveni vizualni prikaz snimljenog predmeta je vizualna iluzija trodimenzionalnog predmeta i prostora. Holografija se posljednjih trideset godina razvija kao autonomna umjetnička disciplina koja objedinjuje iskustva fotografije, ambijentalne umjetnosti i luminoplastike. U svijetu postoji nekoliko muzeja holografske umjetnosti. Rani holografski radovi su snimke američkog body art umjetnika Brucea Naumana *Prva holografska serija (pravljenje grimasa)* (1968.), *Druga holografska serija* (1969.), kao i fotografske studije grimasa, odnosno mogućnosti upotrebe lica kao materijala izražavanja ideja za holografske realizacije. Holografske strukture s tekstom realizirao je američki umjetnik Richard Kostelanetz, prenoseći u holografski medij modele izražavanja zasnovane na konkretnoj poeziji.

LITERATURA: Bent1, Beny1, Holo1, Kos5, Kult2, Naum1, Naum2, Wilh1,

Homoerotičnost. Homoerotičnost ili homoerotična umjetnost, umjetnost prikazivanja i izražavanja homoseksualnih (gay, lezbijskih, biseksualnih) erotskih emocija, fantazija i mikrosocijalnih odnosa. Određena je temom (seksualno-erotičnim odnosom pripadnika istog spola), pa tek onda medijskim i stilskim rješenjima u slikarstvu, fotografiji, filmu, performansu i književnosti. Homoerotična umjetnost može biti: (1) umjetnost prikazivanja i izražavanja erotskih sadržaja i tema (svakodnevnice, emocionalnih odnosa, seksualnih odnosa); (2) realistička umjetnost, često i naivno amaterska umjetnost prikazivanja životnih situacija mikrosocijalnih i marginalnih homoseksualnih zajednica, grupa, društava; (3) univerzalna visoka modernistička ili postmodernistička umjetnost, s doslovnim ili prikrivenim homoerotičnim sadržajima, odnosno umjetnost koja se interpretira kao homoerotična ne po svojem izgledu, značenjima i vrijednostima nego po biografiji umjetnika koji je stvara. Homoerotična umjetnost 70-ih i 80-ih: (1) u metafizičkom smislu povezuje se s alkemijskim predodžbama androgina; (2) u bihevioralnom smislu ima karakter travestije (preoblačenje, maskiranje, šminkanje); (3) u izražajnom smislu može biti realistička (prikazuje realnost homoseksualnih zajednica) ili ekspresivna (izražava homoerotične emocije); (4) u postmodernističkom smislu ukazuje se kao simulacija seksualnosti trećeg ili N-tog spola,

tj. ukazuje se kroz tendenciju simulacijskog brisanja spolnih granica i prikazivanja spolnosti kao spektakla, ekstaktičke društvene, modne ili medijske igre. Predstavnici umjetnosti s homoerotičnim naznakama u slikarstvu su Gustave Courbet, Gustave Caillebotte, Francis Picabia, Georgia O'Keeffe, Marie Laurencin, Katherine S. Dreier, Juliette Roche, Florine Stettheimer, Frida Kahlo, Alice Neel, Francis Bacon, Lucien Freud, Larry Rivers, Cy Twombly, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Eric Fischel, Francesco Clemente, Salome, Delmas Howe i Barryl Cook, u fotografiji Hannah Höch, Claude Cahun, Robert Mapplethorpe, Joel-Peter Witkin, u umjetničkom filmu i svakodnevnom ponašanju Andy Warhol, Derek Jarman, Peter Greenaway, u performansu Marcel Duchamp, Elsa von Freytag-Loringhoven, Gilbert & George, Urs Lüthi, *Gruppo Zaj*, Lynda Benglis.

LITERATURA: Alf1, Alp1, Alp2, Arc1, Ars3, Bergm1, Brett1, Cla5, Coop1, Coopers1, Dele3, Dem1, Ext1, Fou4, Fou7, Fou8, Geor1, Grž8, Jag1, Jar2, Jon1, Jon2, Kat1, Kraus21, Lan1, Lau1, Luc12, Ow2, Ow5, Princ1, Roth2, Sie1, Tuck2, Ver1, Wallis1, Wallis2

Horizontalna plastika. Horizontalna plastika su kiparski i ambijentalni umjetnički radovi u prirodnom ili urbanom prostoru. Tlo na kojem se postavlja rad, okolna priroda i arhitektura čine bitne elemente djela. Horizontalna plastika je nastala 70-ih godina evolucijom land arta i ambijentalne umjetnosti. To je kasnomodernistička sinteza života i umjetnosti, odnosno sinteza umjetnosti i arhitekture u totalno umjetničko djelo. Termin je uveo njemački kritičar Manfred Schneckenburger da bi označio umjetnička djela zasnovana na radu s prostorom, iskustvom i doživljajem prostora, performansom u prostoru i memoriranim simboličkim prostorima. Takav pristup prostoru Schneckenburger naziva plastika kao djelatna forma, budući da je djelo dinamičan suodnos umjetnikovog činjenja, prostorne situacije i perceptivnog performansa promatrača. Zamisao horizontalne plastike nastaje napuštanjem vertikalnog totemskog ili figuralnog kiparskog modusa u ime horizontalnog pejzažnog modusa. Realizacije horizontalne plastike očituju utjecaj arhitekture i urbanizma. U povijesti arhitekture umjetnici pronalaze civilizacijske uzorke koje rekonstruiraju, simuliraju i transformiraju u aktualna djela. Primjeri prethistorijskih megalitskih građevina, staništa sjevernoameričkih Indijanaca, egipatske i južnoameričke piramide, zen vrtovi ili peruanski misteriozni crteži na tlu bitni su za razumijevanje horizontalne plastike. Carl Andre opisao je nastanak horizontalne plastike ovako: "Bilo je vrijeme kada su ljude zanimale brončane korice mača kipa slobode na otoku Bedloe. Zatim je došlo vrijeme kada se umjetnici nisu više bavili brončanim koricama nego Eifellovom željeznom konstrukcijom koja nosi kip. Sada ih zanima otok Bedloe". Horizontalna plastika razlikuje se od land arta po tome što se land art bavi prostornim instalacijama u interakciji s prirodnim fenomenima, a horizontalna plastika prostornim instalacijama kao simboličkim modelima uobličivanja prostora.

Zamisao horizontalne plastike razvija se u dva smjera: (1) prema psihološkoj konstrukciji prostora kao djelatne forme; (2) prema simboličkim arhetipskim uobličivanjima prostora, koja ukazuju na povijest civilizacija. Psihološka konstrukcija prostora je subjektivni plastički govor umjetnika o doživljaju prostora, ali i prostor doživljaja (djelatna percepcija) publike. Steći iskustvo nekog djela horizontalne plastike znači živjeti ga, prisvojiti ga, proći kroz njega tijelom, a ne samo pogledom. Richard Serra ukazao je da ti radovi postavljaju tijelo čovjeka kao mjeru u odnosu na neodređenost zemlje. Alice Aycock je realizirala rad *Labirint* (1972.). Da bi promatrač vidio i doživio djelo, mora ući u stvarni labirint i proći kroz njega, odnoseći se prema njemu tjelesno, psihološki i intelegibilno. Simbolički arhetipski pristup prostoru povezuje čin umjetnika, datost prostora (arhitektura, ambijent, instalacija) i perceptivni performans promatrača s memoriranim civilizacijskim modelima uobličivanja prostora. Robert Morris realizirao je monumentalnu megalitsku građevinu nazvanu *Opservatorij* (1977.). To nije samo oblikovani prostor koji prikazuje megalitsku arhitekturu nego i funkcionalni prostor koji modernom čovjeku nudi mogućnost megalitskog promatranja astronomskih pojava, kao što je izlazak Sunca najkraćeg i najdužeg dana u godini. Marko Pogačnik je tijekom 80-ih godina realizirao nekoliko horizontalnih instalacija, koje je definirao sljedećim riječima: "Horizontalnom skulpturom nazivam skulpturu koja svoje elemente svjesno raspoređuje horizontalno po prostoru tako da stoje u odnosu prema: 1) strukturi prirode ili urbane sredine u koju se postavljaju, 2) energetskom organizmu zemlje na kojoj stoje, 3) kruženju svemirskih tijela u nebeskom prostoru nad njom". Pogačnikovo određenje horizontalne plastike ukazuje na tri smislena okvira: (1) prostor direktnog doživljaja, koji odgovara modernističkom shvaćanju smisla i funkcije umjetničkog djela; (2) prostor ekološke sinteze i liječenja zemlje, koji odgovara postmodernističkom interesu za usuglašivanje moderne kulture i prirode; (3) prostor povijesnih odnosa prema megalitskoj tradiciji, uspostavljanjem odnosa s tlom i nebeskim tijelima. Osim navedenih autora, u području

horizontalne plastike djelovali su: Charles Simonds, Michael Singer, Dani Karavan, Richard Long, Susan Hiller, Mary Miss, Bill Vazan, Richard Fleischner.

LITERATURA: Ayc1, Doc2, Kraus12, Lipp15, Morri3, Schn1, Šuv10, Tom13

Horizontalni modus. Horizontalni modus izlaganja, postavljanja i realiziranja umjetničkog djela (skulpture, instalacije, slike) povezan je s kritikom i subverzijom modernističkog vertikalnog ili totemskog modusa kipa ili figure karakterističnog za kiparsku mimetičko-figurativnu tradiciju Zapada. U modernističkoj skulpturi se razlikuju dvije tendencije: (1) ona koja vodi od kipa ili totema prema figuri, od figure prema figurabilnom, i od figurabilnog prema vertikalnom strukturiranju nereferencijalne ili aikoničke vitalne forme (karakteristično je djelo Davida Smitha), i (2) ona koja vodi od kipa ili rasporeda kipova u prostoru prema horizontalnom aranžmanu skulpturalnih elemenata (rani nadrealistički Alberto Giacometti i predminimalistički Tony Smith).

Horizontalni modus se u skulpturu uvodi iz više izvanskulptorskih konteksta: (a) iz arheologije, etnostudija (izvaneuropske kulture, takozvane primitivne kulture), arhitekture, urbanizma i vrtne umjetnosti, gdje se arhitektonski horizontalni modus uvodi kao paradigmatska forma skulptorskog postavljanja (land art i horizontalna plastika), (b) iz teatra, gdje se horizontalna koncepcija scene i scenskog postavlja kao osnova realizacije i aranžiranja skulptorskog poretka, odnosno, skulptura se ne određuje kao objekt oko kojega se promatrač kreće, nego prostor u kojem se događa izvođenje (performans) ili tjelesna recepcija rasporeda i odnosa objekata, (c) iz modernističke formalističke kritike metafizičke vertikale (hijerarhije) transcendencije u ime horizontalnosti recepcije i ponašanja, i (d) iz kritike vertikalnog modusa kao zastupnika duhovnog ili idealnog uzdignuća, ukazivanjem na, prema Georgesu Batailleu, prisutnost niskog i primarno materijalnog kao izvora libidinalne energije. Alberto Giacometti je realizirao niz karakterističnih skulpturalnih modusa u djelima *Glava/Pejzaž* (1930.-1931.), *Projekt za prolaz* (1930.-1931.), *Viseća kugla* (1930), *Kruženje* (1931.), *Šiljak u oko* (1932.), *Cvijet u opasnosti* (1933.). Ova djela podtekstualno korespondiraju Bataileovim nadrealističkim postavkama o iskliznuću iz vertikalnog modusa u horizontalnu distribuciju materije i energije. Giacometti ukazuje na horizontalnost pogleda koji više nije usmjeren optičkom geometrijskom ocrtavanju figure nego rasutom prostiranju pogleda u horizontalnom modusu skulptorskog modela svijeta. Pri tome, pogled nije nevini aseksualni izvršilac estetskih zahtjeva za uživanjem u, prema Kantu, bezinteresnom lijepom nego je provokacija neodređenih seksualnih emocija koje se odnose na nesvjesne želje.

U postmoderni se pojam horizontalnosti izvodi kao reakcija na tipizirane i formalizirane skulptorske vertikale europske tradicije i visokog modernizma, ali u metaforičnom smislu u pitanju su i ukazivanja na horizontalne odnose u prijenosu informacija (mreža, mapa, ne-hijerarhijski odnosi u rizomu). Horizontalna distribucija u postmodernoj teoriji vodi od istraživanja povijesti umjetnosti istraživanju i raspravi horizontalnih geografskih kultura. U tom smislu se umjetnost predočava kao vertikalni modus, a kultura kao horizontalni modus. Na primjer, feministički orijentirana povjesničarka umjetnosti Griselda Pollock uvjet ženskog (*condition of women*) postavlja kroz dvostruki pogled na umjetnost: generacijski i geografski. Generacijski pogled se odnosi na povijest i pitanja o razlici u odnosu na povijesno identificiranje ženskog, feminističkog, seksualnog i prikazivačkog. Naprotiv, geografsko je prostorna slika koja omogućava predočavanje razlike kultura i specifičnih lokacija koje su društvene i političke.

LITERATURA: Ayc1, Doc2, Kraus3, Kraus4, Kraus7, Kraus8, Kraus12, Kraus16, Kraus20, Lipp14, Lipp15, Morri3, Pollo1, Pollo2, Schn1, Šuv10, Tom13

Hrana. Vidi: Eat works

Humor. Humor je efekt (raspoloženje praćeno smijehom) koji uzrokuje umjetničko djelo. U umjetničkom djelu rijetko se pojavljuje kao samostalan izraz, a povezan je s: (1) dosjetkom ili vicem (prikazivanje smiješnog i šaljivog događaja i situacije); (2) komikom (pojava koja izaziva smijeh i temelji se na oponašanju, karikiranju, situaciji zabune i omaške); (3) satirom (umjetničko djelo na duhovit i ironičan način izlaže kritiku društva i ljudskih mana); (4) groteskom (karikaturalno fantastična i iskrivljena slika stvarnosti, koja istovremeno izaziva komične i zastrašujuće osjećaje); (5) ironijom; (6) parodijom; (7) paradoksom.

U avangardama humor se ostvaruje: (1) umjetničkim djelom (komični i groteskni likovi u slikarstvu Paula Kleea kao izraz primarne arhetipske naivnosti djeteta i umjetnika koji želi promatrati svijet očima djeteta, kroz smijeh i sa strahom; gdje je humor metafizička iskrivljenost prikazivanja svijeta i time sredstvo ekspresije); (2) oblicima ponašanja umjetnika u futurizmu i dadaizmu, gdje umjetnik razara obrasce visoke umjetnosti humorom popularne kulture (dadaistički kabaret Huga Balla i Emmy Hennings u Zürichu, 1917.; maskiranje Georga Grosza mrtvačkom maskom kao *dada smrt*, Duchampove transvestitske

akcije docrtavanja brkova na reprodukciji slike *Mona Lisa* Leonarda da Vincija i poziranja u ženskoj odjeći (*Rose Sélavy*, 1920.-1921.); (3) nadrealističkim razradama funkcija vica i omaške u psihoanalizi, tj. šala i omaška se ukazuju kao mjesta na kojima se otkriva učinak nesvjesnog i potisnute seksualnosti. Zato je nadrealistički humor povezan s erotskim, šokantnim, paradoksalnim i psihički nestabilnim. Uloga humora u fluksusu krajem 50-ih i tijekom 60-ih godina u funkciji je zenovskog prosvjetljenja, što znači da se smijehom ostvaruje duhovno prosvjetljenje i preobražaj umjetnika i publike. U hepeningu je humor dat u funkciji igre (igra razveseljava i dovodi u komične situacije) ili ima psihoterapeutsku funkciju u hepeninzima Ann Halprin. U postavangardama, od konceptualne umjetnosti, preko performansa, do postmodernističkih modela izražavanja (transavangarda, neoekspresionizam i simulacionizam), humor je povezan s kritičkom ironijom, parodijom i razotkrivanjem umjetničkog i egzistencijalnog apsurda. Smijeh postavangarde i postmoderne je ironični smijeh skeptika i nihilista koji je svjestan apsurdnosti i otuđenosti aktualnog svijeta.

U teoriji postmodernizma navode se klasifikacije humora u skladu s tematizacijom moći, hrane, novca, odjeće, pokućstva, političkih simbola, seksualnosti, erotike, umjetnosti, religije, bolesti, smrti. Karakteristični primjeri humorne tematizacije umjetnosti su: (1) crtež autoportreta u maniri karikature Bena Vautiera, s natpisom: "Ne želim raditi umjetnost, ja želim biti sretan."; (2) slika Jörga Immendorffa *Muzej moderne umjetnosti* (1988.) na kojoj je prikazan prijem kojem prisustvuju značajni moderni umjetnici u stilu Groszovog socijalno ekspresionističkog slikarstva kasnih 20-ih godina; (3) panoi Richarda Princea na kojima su prikazane povećane novinske karikature ili zapisani vicevi (crni humor); (4) fotografije Williama Wegmana, koje prikazuju životinje i ljude u apsurdnim situacijama ili životinje u ljudskim situacijama (ispred televizora, u krevetu, u haljinama), (5) performansi Vlaste Delimar koji provociraju seksualne navike i običaje u suvremenom postsocijalističkom društvu, (6) rad Tomislava Gotovca s apsurdnim inverzijama između umjetnosti i pornografije.

LITERATURA: Béh1, Gold2, Gold5, Ili2, Imi1, Klee2, Kunst1, Kunst2, Oliv14, Šimi1

I

Ideja. Vidi: Koncept, Umjetnost kao ideja, Umjetnost kao ideja kao ideja

Identitet. Identitet je cilj ili efekt psihološkog i društvenog procesa kojim se subjekt poistovjećuje s drugim stvarnim ili idealnim subjektom, određenim aspektima stvarnog ili idealnog drugog subjekta, stvarnom ili idealnom društvenom grupom, odnosno određenim kriterijima i prikazima kriterija individualne ili društvene prepoznatljivosti. Proces poistovjećivanja je određen dvama aspektima: (a) izjavom o poistovjećivanju, i (b) izvođenjem poistovjećivanja. Identiteti mogu biti različiti: ljudski, rodni, rasni, klasni, porodični, plemenski, etnički, nacionalni, generacijski, profesionalni, kulturalni, ekonomski, itd. Teorije strukturalizma i poststrukturalizma su se pretežno bavile pitanjem statusa i funkcija subjekta, kao i pitanjima o nastanku, smrti, kraju, nestajanju ili dekonstrukciji subjekta u tekstu, kulturi i društvu. Kulturalni studiji i teorije prelaze s teorijske strategije interpretacije subjekta na teorijske taktike interpretiranja individualnih i društvenih identiteta. Razlikuju se esencijalističke i antiesencijalističke koncepcije identiteta. Esencijalističke koncepcije polaze od teze da su individualni i društveni identiteti određujuća svojstva ili odnosi neovisni o stavu subjekta o njima. Antiesencijalističke teorije identiteta polaze od teze da su individualni i društveni identiteti društvene konstrukcije ovisne o teorijskim interpretacijama.
Suvremeni filozofi (Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Alain Badiou) polaze od toga da nije dovoljno problematizirati jedan identitet (rasni, rodni, etnički, klasni) nego da se mora preispitivati istovremenost mnogostrukih identiteta kojima određeni subjekt raspolaže, koje prihvaća, koje izvodi ili od kojih odustaje. Sa stanovišta teorijske psihoanalize izražavanje, preuzimanje, izvođenje ili konstruiranje određenog identiteta je bitno koliko i odustajanje od nekog drugog identiteta. U tom svjetlu subjekt se može definirati kao mnogostrukost izražavanja, izvođenja, raspolaganja, prihvaćanja i konstruiranja aktualnih ili potencijalnih identiteta.
Sa stanovišta teorije kulture umjetničko djelo se tumači kao tekst kroz koji se izražava ili konstruira specifičan individualni ili društveni identitet. Umjetničko djelo se pokazuje kao kulturalni proizvod koji zastupa realizirane ili potencijalne individualne ili društvene identifikacije, odnosno, umjetničko djelo u konkretnom povijesnom i geografskom društvu sudjeluje u konstruiranju mogućnosti identifikacije. Razlikuju se dva pristupa: (1) esencijalistički, koji umjetničko djelo tumači kao mimezis ili izraz društva, i (b) antiesencijalistički, koji umjetničko djelo vidi kao konstituenta mogućeg individualnog ili društvenog identiteta, a time i društva.

LITERATURA: Bark1, Block1, But1, But2, But4, Cla5, Davis1, Gross1, Kov3, Lan1, Meyer1, Morli1, Nels1, Saw1, Šuv86, Welsch3

Ideologija. Ideologija je u političkom i kulturološkom smislu relativno povezan i definiran skup zamisli, simboličkih i imaginarnih predodžbi, vrijednosti, uvjerenja i oblika mišljenja, ponašanja, izražavanja, prikazivanja i djelovanja koji je zajednički članovima socijalnih grupa, pripadnicima političkih stranaka, državnih institucija ili društvenih klasa. Pojam ideologije se u literaturi uvodi na više, često jednakovrijednih i varijantnih, često i proturječnih načina: (1) ideologija je skup pozitivnih i pragmatičnih uvjerenja, vrijednosti, oblika ponašanja i djelovanja zajedničkih grupi teoretičara ili praktičara, odnosno pripadnika kulture ili *određene* diferencirane formacije u okvirima kulture, (2) ideologija je skup pogrešnih predodžbi, lažnih uvjerenja i efekata iluzija zajednički pripadnicima društvenog sloja, klase, nacije, političke stranke, specifične kulture ili svijeta umjetnosti, koji projicira mogući, aktualni i trenutni svijet egzistencije, (3) ideologija je skup simboličkih i imaginarnih, arbitrarnih i artificijelnih efekata koje proizvodi sistem medija na mjestima očekivane realnosti, ideologija postavlja *nas* za objekt među objektima potrošnje, zavođenja i ekstaze, odnosno ideologija medijskom realizacijom postaje tehno-multiplicirana nova realnost (hiperrealnost), (4) ideologija je u biti fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj *realnosti*, drugim riječima, ona je *iluzija* koja strukturira efektivne društvene odnose i maskira traumatske socijalne *podjele* ili *konfrontacije* koje ne mogu biti simbolizirane, zato je funkcija ideologije da nas opskrbi podnošljivom društvenom realnošću, (5) ideologija je okružujuće polje fenomena koje se pojavljuje pred našim tijelima i pojmovnost koja prati to pojavljivanje čineći subjekt, društvo, kulturu, umjetnost, (6) ideologija je mnoštvo značenja, predodžbi i oblika produkcije značenja i predodžbi koja određenu kulturu nužno ili motivirano povijesno

određuju preobražavajući je iz *nereguliranog* (ili *podreguliranog*) sistema u *regulirani* (ili nad-regulirani) sistem proizvodnje, razmjene, potrošnje i uživanja smisla, robe, proizvodnje, razmjene, potrošnje, informacija, moći, predstavljanja predodžbe, (7) ideologija je skriveni (prešutni, nevidljivi, dubinski) poredak koji determinira određeno društvo ili društvenu formaciju bez obzira da li se ona *izjašnjava* ili ne u skladu s njom kao ideologijom, (8) ideologija je racionalna verifikacija (legitimizacija) postojećeg poretka, (9) ideologija nije sama realnost nego *regulacijski odnos* ili sistem predodžbi koje ostvaruje ili nudi državni aparat, institucije svakodnevnog života, (10) ideologija je trenutno iskustvo čovjeka i svijeta, (11) ideologijom se nazivaju značenja, smisao i vrijednosti strukture moći koju određena društvena formacija ili društvo u cjelini *prakticira* ili *kojem teži*, ali (12) ideologija je i sistem znakova i označitelja kojima se jedno društvo postavlja u odnos prema bilo kojem drugom sistemu znakova i označitelja i time se postavlja u odnos prema bilo kojem drugom društvu, pa čak i u odnos prema samom sebi kao društvu, kulturi, svijetu itd.

Louis Althusser je redefinirao ideologiju kao prikazivanje imaginarnih odnosa individue prema njezinim realnim uvjetima egzistencije. Tako definirana ideologija ima materijalnu egzistenciju. Althusser iz ovako postavljene materijalističke osnove izvodi zaključke: (a) da nema prakse koja je omogućena ideologijom i koja se odvija kroz ideologiju, i (b) da nema ideologije osim one koja je od subjekta i za subjekte. U tom smislu ideologija je sistem prikaza koji interpelira (izjašnjava) individue kao subjekte.

U lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi, korak dalje od Althussera, ukazuje se da uloga ideologije nije da subjektu ponudi točku bijega iz njegove realnosti nego da mu ponudi samu društvenu realnost kao bijeg od neke traumatične realne jezgre. Jer, prema Lacanu, fantazam nije nešto suprotstavljeno realnosti nego je to posljednji oslonac onoga što se naziva realnost. Prema Slavoju Žižeku: "Ista je stvar s ideološkim snom, s definicijom ideologije kao snolike konstrukcije koja nam ne dopušta da vidimo realno stanje stvari, realnost kao takvu. Uzalud se pokušavamo osloboditi ideološkog sna otvarajući oči i pokušavajući vidjeti realnost kakva doista jest, odbacujući ideološke naočale: kao subjekti takvog postideološkog, objektivnog, trezvenog pogleda, oslobođenog takozvanih ideoloških predrasuda, kao subjekti pogleda koji vidi stvari kakve doista jesu, u potpunosti ostajemo svjesni našeg ideološkog sna. Jedini način na koji se možemo osloboditi svojih ideoloških snova je sukobiti se s Realnim naše želje koje se javlja u tim snovima". Stoga je konačan oslonac ideološkog učinka, načina na koji ideološka mreža označitelja drži subjekt, besmislena predideološka jezgra uživanja. U ideologiji nije sve ideologija, tj. ideološko značenje nego je upravo taj višak posljednji oslonac ideologije. Prema Žižeku postoje dva komplementarna postupka kritike ideologije: (a) diskurzivna kritika ideologije se zasniva na demonstriranju kako je ideološko polje rezultat montaže heterogenih lebdećih označitelja, njihove totalizacije uplitanjem određenih čvorišnih točaka, i (b) drugi postupak kritike ideologije cilja na jezgru uživanja, na to kako ideologija artikulira, implicira, manipulira i proizvodi predideologijsko uživanje strukturirano u fantazmu.

U kasnim modernističkim i postmodernističkim teorijama ideologija se ne definira kao prirodni sistem nego kao oblik društvene simboličke proizvodnje zamisli, vrijednosti i uvjerenja. Ideološki sistem čine: (1) simboličke reprezentacije zamisli, vrijednosti i uvjerenja; (2) subjekt koji je društveno proizveden za te simboličke reprezentacije; (3) društvena djelatnost u kojoj subjekt ideologije izražava, prikazuje i provodi zamisli, vrijednosti i uvjerenja.

Ideologijom umjetnosti nazivaju se relativno cjeloviti sistemi estetskih, umjetničkih, tržišnih i političkih zamisli, vrijednosti, uvjerenja, metoda stvaranja i prezentacije djela u institucijama kulture i svijeta umjetnosti.

Vizualna ideologija je kombinacija formalnih i tematskih elemenata likovnog umjetničkog djela kroz koju se izražavaju zamisli, vrijednosti, uvjerenja umjetnika, grupe umjetnika, umjetničkog pokreta, institucija svijeta umjetnosti ili političke ideologije.

Pojam *ideologija*, u povijesnom smislu, znači fiksiranje različitih statusa fantazma ili, općenito, uvjerenja (fantazam doveden do jezika indeksacije u jeziku svakodnevnice): (a) u tradiciji ideologija je gotovo *kao* prirodni svijet u koji je zaronjen subjekt i koji svoju ideološku naddeterminiranost, determiniranost i poddeterminiranost vidi tek kroz transcendentne (kvazitranscendentne) mogućnosti razlikovanja unutrašnjeg i vanjskog identiteta (bivstvovanja); (b) u modernizmu ideologija je vanjska i instrumentalno nametnuta velika priča (metajezik) o prošlosti (dijalektika povijesti), sadašnjosti (fenomenologija ljudskog duha) i budućnosti (sve utopijske priče o *boljem novom svijetu* od kršćanskog *disidentstva* i teozofije, preko socijalutopizma i marksizama do *new age*a i *pokreta* mladih krajem 60-ih); (c) u postmodernizmu ideologija je fragmentarna lokalna ili pojedinačna ili transgresivna (prijestupnička) priča koja je brisani, odloženi ili premješteni trag utopije (fantazma) ili brisani, odloženi ili premješteni trag identiteta (prodor prvostupanjskog jezika predo-

čavanja u legitimnost metajezika gospodara, gubljenje granica razumljivosti između jezika misli, privatnog jezika, prešutnog znanja paradigme i javnog jezika). Reći da je ideologija poredak označitelja (označiteljski ekran) znači da se u postmodernim društvima značenja, smisao i vrijednosti jedne društvene formacije ne identificiraju s utvrđenim stabilnim znakom (predviđenim, motiviranim i metajezički legitimnim odnosom označenog i označitelja) nego s prijestupničkim (transgresivnim) anticipacijama mogućih značenja, smisla i vrijednosti koje jedan označitelj ili označiteljski poredak dopušta i, češće, nudi ili čak nameće. Zato su ideologije postmodernih društava ili društvenih formacija tek trenutne mogućnosti *zavođenja*, *ekstaze* ili *travestije*. Postkapitalistička društva ideologiju pokazuju kao eklektične *travestije* (maskiranja, preoblačenja, imitiranja) ekonomske ekstaze proizvodnje, razmjene, akumulacije i potrošnje *kapitala* (ili *informacija* na mjestima efekata kapitala). *Postsocijalistička* društva, naprotiv, ideologiju pokazuju kao eklektične trenutne *travestije* (maskiranja, preoblačenja, imitiranja) ideološke i religiozne ekstaze proizvodnje, razmjene, akumulacije i potrošnje *ideoloških vrijednosti* prošlosti (ili nestabilnih, promjenljivih i izmjenljivih ideoloških predodžbi tradicije).

Odnos *ideologije* i umjetnosti nije jednostavan, premda se ona u *normalnom* (ili uobičajenom) iskustvu pokazuje kao ono trenutno, po sebi dano i TU prisutno. Možemo promatrati četiri situacije ideološkog odnosa i umjetnosti:

(1) umjetnost je ono što, da bi bilo stvoreno (napravljeno, proizvedeno, producirano), doživljeno, prihvaćeno i identificirano kao umjetnost *biva* efekt ideološkog tipa (regulacije ili deregulacije između okružja, identiteta i opisivanja tog identiteta) - ovu definiciju možemo nazvati *ideologijom umjetnosti* ili *ideologijom u umjetnosti*,

(2) umjetnost je jedan od mogućih konteksta, konteksta koji nisu neutralni, u kojima se pojavljuje, izražava i pokazuje *materijalni poredak* kojim društvo biva realizirano i prepoznato kao specifično povijesno ili geografsko društvo - ovu definiciju možemo nazvati društvenom ideologijom umjetnosti,

(3) umjetnost je u ideološkom smislu mogući odnos (regulacijski ili deregulacijski) između ideologije umjetnosti i društvene ideologije, drugim riječima, umjetnost nastaje kao *naturalizacija* ili, čak, *denaturalizacija*, simboličkog poretka umjetnosti u *interaktivnom odnosu* sa simboličkim poretkom društva (kao odnos pojedinačnog-osjetilnog i univerzalnog duha u tradiciji, kao odnos pojedinačnog proizvoda i legitimnog metajezika u modernizmu i kao odnos produkcije mogućeg svijeta i dostupnih naracija u postmodernizmu), i (4) umjetnost je u ideološkom smislu proizvodnja ideološkog kao estetskog učinka, drugim riječima, pojedine umjetničke produkcije u modernizmu (avangarda, neoavangarda i postavangarda) i umjetnost postmoderne (posthistorijska eklektična umjetnost i tehnoestetska umjetnost) postaju oblici prikazivanja, izražavanja i produciranja izuzetnih, izoliranih i artificijelnih situacija u kojima se odigrava *naturalizacija* ili *denaturalizacija* simboličkog poretka, odnosno regulacija i deregulacija odnosa ideologije umjetnosti i društvene ideologije kao *umjetničkog rada*.

Pojmom ideologije kao kontekstom umjetničkog istraživanja kulture i društva bave se: Victor Burgin, grupa *Art&Language*, Hans Haacke, Jörg Immendorff, Barbara Kruger, Komar i Melamid, Ilja Kabakov, Ivan Cjupka, kao i grupa Irwin, Igor Štromajer, Mladen Stilinović, Vlado Martek, Tomislav Gotovac.

LITERATURA: Alt1, Alt2, Alt3, Arg9, Blau1, Boe1, Cow2, Ec3, Erj1, Erj4, Grž20, Hadj1, Krim1, Meš11, Mij1, Mitch3, Petrov2, Rot13, Sala1, Subot1, Šuv102, Žiž6, Žiž17, Žiž30

Ideologija izdajnika. Ideologija izdajnika je pojam kojim je talijanski teoretičar umjetnosti Achille Bonito Oliva opisao ulogu umjetnika-intelektualca u suvremenoj umjetnosti. Umjetnik-intelektualac je izdajnik, jer osjeća i spoznaje svoju marginalnu i kriznu poziciju. On se krizi, moralnoj hipokriziji i ideološkom totalitarizmu ne suprotstavlja utopijskim vizijama i projektima ili praktičnim prevratničkim djelovanjem nego ironičnim, parodijskim i apsurdnim gestama koje su dio njegovog vlastitog ponašanja i govora, kao i citiranja tuđih postupaka pri stvaranju djela. Prema Olivi umjetnik-intelektualac je netko tko zamišlja sebe kao izdajnika, ali nikada aktivno ne djeluje. Pojam izdajnika Oliva je zasnovao kroz raspravu umjetnosti i kulture manirizma, ali o tome piše s pozicije teoretičara suvremene umjetnosti koji uspoređuje epohu manirizma i suvremenu umjetnost. Umjetnik manirizma je izdajnik zato što koristi postojeći stil koji citira i iznevjerava prevodeći ga u parodijsku i ironijsku reprezentaciju. Umjetnik manirist citira renesansnu linearnu perspektivu, koja je za njega simbolički prikaz svijeta i čovjeka koji je u njegovom središtu. On je iskrivljuje i modificira, čineći je pretjerano naglašenom, policentričnom i asimetričnom. Kritički i skeptički umjetnici, od Marcela Duchampa do konceptualnih umjetnika, preuzimali su ulogu izdajnika ironijski i parodijski modificirajući dominantne institucionalne modele svijeta umjetnosti: umjetnika, umjetničko djelo, vrijednosne kriterije. Na prijelazu 70-ih u 80-te godine Oliva je uveo koncept transavangarde kao neomanirističke umjetnosti koja

citatom, kolažom i montažom modificira, parodira, ironizira i iznevjerava modele izražavanja i prikazivanja u zapadnoj umjetnosti, od renesanse do avangarde i visokog modernizma.

LITERATURA: Den73, Oliv12, Oliv13

Ikona. Ikona je u najopćenitijem smislu slika-znak (poredak ikoničkih znakova) koja odslikava (doslovno zrcali), prikazuje (metafizički zastupa) ili ukazuje (magijski ili psihološki indeksira) nekoga ili nešto u stvarnom ili fikcionalnom svijetu. U europskoj tradiciji ikonom se naziva i slika koja prikazuje i time zastupa transcendentno, na primjer, božanstvo ili sveca. U modernoj i postmodernoj kulturi se ikonom metaforično nazivaju slike koje prikazuju uobičajene, fetišizirane ili pomodne teme, likove ili objekte masovne popularne kulture i umjetnosti. Na primjer, Warholovi portreti Marilyn Monroe ili Elisabeth Taylor su pop-ikone. Autoportreti ili figurativni kipovi Jeffa Koonsa na kojima je prikazan u seksualnom odnosu Cicciolinom su postmoderne ikone.

LITERRATURA: Brej1, Cala1, Golds1, Fiske1, Grž6, Lipp1, Liv1, Men4, Sr3, Usp2, Var1

Ikonički znak. Ikonički znak je vizualna jedinica koja uspostavlja značenja pokazivanjem i prikazivanjem objekta na koji se odnosi. Između ikoničkog znaka i njegovog referentnog objekta (objekta na koji se odnosi, koji zastupa i prikazuje) postoji vizualna sličnost. Mimetičko slikarstvo se temelji na ikoničkim znakovima i njihovim smislenim odnosima, koji odgovaraju odnosima bića, predmeta, situacija i događaja u svijetu. U teorijama vizualnog prikazivanja razlikuju se dva suprotstavljena pristupa: (1) ikonički znak se definira kao znak koji je uzročno povezan s predmetom ili bićem koje prikazuje i zato su njegova značenja neovisna o kontekstu prezentacije i recepcije, tj. ikonički znak se može razumjeti direktno i prirodno, bez pozivanja na kontekst upotrebe ikoničkog znaka ili ranija objašnjenja ikoničkog; (2) ikonički znak se definira ovisno o kontekstu u kojem se pokazuje: u jednom kontekstu može biti ikonički znak, a u drugom aikonički znak, odnosno prihvaćanje znaka kao ikoničkog znaka je posljedica pravila upotrebe znakova prikazivanja, koje utvrđuje umjetnik, svijet umjetnosti i kultura.

Prema semiolozima slikarstva kao što su Umberto Eco, Jean-Louis Schefer ili Braco Rotar ikonički kod (karakteristični vizualni poredak prikazivanja) ima dva vida: (1) ikonički kod je sistem ikoničkih znakova koji proizlaze iz percepcije; (2) ikonički kod je znakovni poredak realiziran na grafičkim konvencijama koje pripadaju retorici. Schefer i Rotar u svojim semiologijama slikarstva pokazuju povezanost empirijske razine vizualnog i ideološke naddeterminacije, koja vizualno pretvara u tekst. Vizualnost je, prema Rotaru, empirijski vidik slikarstva ostvaren osjetilnom artikulacijom. Međutim, upravo na toj empirijskoj artikulaciji gradi se ideološka artikulacija umjetnosti. Zato ikonički kod, tj. znakovni poredak koji svojom vizualnom sličnošću nešto prikazuje, nije izravni naivni izraz percepcije nego spekulativni vidik slikarstva kao umjetnosti i retoričkog likovnog govora. Teoriju mimezisa ne treba promatrati samo kao model stvaranja umjetnosti i percepcije umjetnosti i svijeta nego kao oblik ideološke nadgradnje (determinacije) kojom se ograničava i usmjerava recepcija (opažaj, doživljaj, čitanje) i razumijevanje umjetničkog djela.

LITERATURA: Balm4, Balm5, Bart7, Benv2, Bry1, Bry5, Clarked1, Cob1, Ec5, Marin5, Marin6, Men4, Peir1, Rot1, Rot3, Rot6, Rot8, Schef6, Šuv74, Turko2

Iluzionizam. Vidi: Antiiluzionizam, Prikazivanje

Impersonalno umjetničko djelo. Impersonalno umjetničko djelo je umjetnički rad (*artwork*) koji ne pokazuje, ne zastupa, ne prikazuje i ne izražava specifični izdvojeni psihološki, društveni ili umjetnički identitet umjetnika (subjekta, individuuma, bića), drugim riječima, to je umjetnički rad koji ne zastupa subjektivnost svojeg autora. Najčešće impersonalni umjetnički rad nije realizirao umjetnik (autor) nego slučajno izabrani suradnik-realizator ili namjerno izabrani suradnik-realizator-tehničar. Umjetnik u tom slučaju stvara koncept (zamisao djela) i projekt djela (način realizacije djela). U tradicionalnoj umjetnosti do moderne zamisao impersonalnosti je rezultat djelovanja više autora (kao u slučaju mitoloških djela) ili, na primjer, religiozne dogmatike koja poništava individualnu razliku i učinak (kao u slučaju pravoslavnih ikona). U modernoj umjetnosti impersonalnost je posljedica uvjerenja da umjetnik treba otkriti *nadosobne* karakterizacije djela koje omogućavaju njegovu vizualnu, likovnu, pikturalnu, skulpturalnu ili plastičku ekspresiju nezavisno o identitetu umjetnika i traga njegove ruke (konstruktivizam, karakterističan je primjer Lászla Moholy-Nagyja koji je realizirao slike telefonom diktirajući upute za proizvodnju djela nadzorniku u tvornici za izradu reklama pomoću milimetarskog papira i kataloga boja). U postmoderni zamisao impersonalnosti proizlazi iz zamisli kraja subjekta ili smrti autora, odnosno, iz zamisli da u umjetnosti ne postoji biološki ili egzistencijalni subjekt koji ostavlja svoje tragove (koncept ekspresije kao suštinske karakterizacije umjetničkog čina) nego da je subjekt umjetnosti tek

jedna diskurzivna, pikturalna ili ekranska tekstualna hipoteza koja postaje znak identiteta kada se označitelj upiše u označeno povijesti umjetnosti i kulture.

LITERATURA: Bann1, Bart16, Bart17, Lipp5, Lipp6, Lipp7, Lipp9, Lipp10, Posle1

Impresionizam. Impresionizam je slikarski pravac nastao u Francuskoj između 1867. i 1880. kao reakcija na neoklasicistički i romantičarski akademizam. Za impresionizam je karakteristično individualizirano prikazivanje doživljaja prirodnog svjetla, svjetla eksterijera i interijera. Riječ impresija označava osjetilni dojam vanjskog svijeta. Umjetnost impresionizma se zasniva na prikazivanju impresije ili osjetilnog dojma svjetlosnog događaja ili prizora ispred slikarevog oka. Impresionisti su se zalagali za direktno slikanje u prirodnom ili urbanom predjelu izvan ateljea. Termin *plein air* označava slikanje na otvorenom, direktno u prirodi s brzim prilagođavanjem atmosferskim i svjetlosnim promjenama. Naziv pravca impresionizam se vezuje uz sliku Claudea Moneta *Impression, soleil levant (Impresija, izlazak sunca)* iz 1872. Naziv se u početku koristio kao negativna identifikacija, da bi kasnije postao bitna poetička odrednica tog inicijalnog modernističkog pravca. Osim slikarstva, zamisao impresionizma se primjenjuje na skulpturu (Auguste Rodin), glazbu (Claude Debussy), poeziju (Stéphane Mallarmé), filozofiju (Henri Bergson).

Impresionizam se smatra avangardnim pravcem jer je nastao kao pokret s kritičkim naznakama prema dominantnoj akademskoj umjetničkoj praksi i bio je negativno prihvaćen na službenim pariškim izložbama-salonima i u dnevnim novinama. U povijesti moderne umjetnosti interpretira se kao prvi modernistički ili osnovni modernistički pravac u umjetnosti. Impresionizmu prethode razvoj realizma Gustavea Courbeta (na primjer, slika *Djevojka s galebom* ili *Djevojka na vodenom biciklu* iz 1865.), naturalizam slikara Barbizonske škole (Théodore Rousseau, Charles Daubigny, Jean-François Millet) i postuliranje postrealističke modernosti Edouarda Maneta (*Olimpija* i *Doručak na travi*, 1863., *Frulaš*, 1866., *Doručak u ateljeu*, 1869.). Impresionizam je dobio i podršku francuskih angažiranih pisaca toga doba J.-A. Castagnaryja, Ernesta Chesneaua i Émilea Zole.

Impresionizam se može tumačiti kao karakteristični modernistički građanski i urbani umjetnički pravac. Zasniva se na zamislima autonomije umjetnosti, odnosno, umjetnosti radi umjetnosti (*l'art pour l'art*) koje je zastupao Charles Baudelaire. Impresionist je, također, ako slijedimo razvoj Baudelaireovih zamisli, slikar modernog života. Impresionistički slikari prikazuju svijet koji vidi čovjek iz grada. Impresionistički slikari ne slikaju cjelovitu, organsku ili kozmogonijsku viziju prirode nego individualni vizualni dojam okolnog svijeta. Impresionisti tom svijetu pristupaju kroz prikazivanje svjetla koje je istovremeno u području subjektivnosti i proznanstvenosti. Impresionistički slikari nisu slikari prirode nego slikaju prirodu kao što slikaju i urbani prostor iz svoje građanske individualne pozicije promatrača (Camille Pissarro, *Proljeće*, 1868.-1889.). Priroda za njih nije univerzalna prisutnost u svakodnevnici nego vanjski svijet u odnosu na grad, u koji oni odlaze radi zabave i odmora. Impresionističko slikarstvo postaje važan ideološki reprezent konstituiranja buržoaske kontrole životnog vremena i njegove podjele na radno i slobodno, javno i privatno vrijeme. Zato su česte teme impresionista šetnje i izleti u prirodu (Edouard Manet, *Na čamcu /En Bateau/*, 1874., Claude Monet, *La Grenouillère*, 1869.), prizori iz kavana (Auguste Renoir, *Bal au Moulin de la Galette*, 1876.), kabareta i kazališta (Eva Gonzalès, *Loža u Théâtre des Italienes*, 1874. ili Mary Cassatt, *Žena u crnom u operi*, 1879.). Impresionističkim slikarstvom se stvaraju vizualni prikazi slobodnog vremena i ljudskog bivanja u njemu, rjeđe su to scene iz radnih prostora: radnici na poslu (Claude Monet, *Nosači ugljena /Les Déchargeurs du Charbon/*, 1875., Gustave Caillebotte, *Strugači parketa /Les raboteurs de parquet/*, 1875.), pralje i žene koje glačaju (Edgar Degas, *Blanchisseuse, silhouette*, 1874), prostitutke (Auguste Renoir, *Gabriela s ružom*, 1911.), plesačice i balerine (Edgar Degas, *L'Étoile*, 1878.). Pojavljuju se i teme modernog industrijskog doba, Claude Monet slikom *Unutrašnjost željezničke stanice Saint-Lazare* iz 1877. prikazuje prostor ispunjen dimom parnih lokomotiva. S druge strane, u impresionističkom slikarstvu se očituju razlike prikazivanja muškog i ženskog identiteta, kroz teme, artikulacije muškog ili ženskog pogleda, tijela, poze, društvene uloge, javnih i privatnih lica građana i građanki. Na primjer, mogu se usporediti slike s intimnim prizorima muških kupača Caillebottea i žena kupačica Degasa, kao i razlike u prikazivanju majčinstva u slikama Mary Cassatt i Augustea Renoira iz 80-ih godina XIX. stoljeća.

Impresionističko slikarstvo se razvijalo kroz različite žanrove: pejzaž (Claude Monet, *Effect d'Automne à Egenteuil*, 1873.), gradski eksterijeri (prizori s ulica: Gustave Caillebotte, *Le Pont de l'Europe*, 1876. i *Pariška ulica: kišni dan*, 1877., ili Claude Monet, *Rue Montorgueil*, 1878.) i interijeri (privatni i javni prostori svakodnevnog građanskog života: Edgar Degas, *Poslije kupanja*, 1885.-1890. ili Mary Cassatt, *Lydia sjedi u loži, nosi bisernu ogrlicu*, 1879.), portreti i autoportreti (Edouard Manet, *Portret Émila Zole*,

1868.), aktovi (Auguste Renoir, *Kupačica se briše*, 1888.), mrtve prirode (Paul Cézanne, *Plava vaza*, 1885.-1887.). Neke su slike rađene u serijama da bi se bilježile promjene svjetla, na primjer, Monetove slike katedrale u Rouenu nastale između 1892. i 1894. Monetov ciklus *Lopoči (Nymphéas)* nastao između 1900. i 1923. čine posljednje velike slike impresionizma koje anticipiraju apstrakciju.

Impresionizam u Hrvatskoj se javlja u djelima Emanuela Vidovića oko 1897.-1898., a nešto kasnije i u djelima Mališe Glišića, Vlaha Bukovca i Celestina Medovića. Slovenski impresionisti Rihard Jakopič, Ivan Grohar i Matija Jama nastupili su na *Prvoj slovenskoj umjetničkoj izložbi* u Ljubljani 1900. U Srbiji impresionizam se pojavljuje u djelima Bete Vukanović, Milana Milovanovića, Koste Milićevića i Nadežde Petrović.

LITERATURA: Ban1, Clark1, Clark6, Frasc2, Gar1, Her1, Harr31, Monet1, Read2, Read4, Ward1

Indeks. Indeks je, u Peirceovoj semiotici, znak koji se odnosi na pojavu koju označuje tako što je stvarno njome uzrokovan, tj. uspostavlja svoja značenja na temelju fizičkih odnosa s predmetom koji označuje. To je znak koji se javlja uz označeni objekt, na primjer pojava simptoma bolesti, vjetrokaz koji pokazuje pravac vjetra, pokret rukom kojim se ukazuje na nešto, otisci stopa u snijegu, sjena predmeta.

Indeks je abecedni popis pojmova, imena, biobibliografskih i kataloških podataka u knjigama, bibliotekama, arhivima i muzejima.

Zamisao indeksa razvijala se od 1971.-1975. godine u grupi *Art&Language*. Indeks i mape indeksa su modeli kojima su članovi te grupe označivali, opisivali i interpretirali međusobne teorijske pozicije i teorijske intertekstualne odnose s filozofijom, lingvistikom, logikom i politikom. Indeksi i mape indeksa omogućuju članovima grupe i publici da se u čitanju i razumijevanju različitim putovima i kriterijima za izbor puta kreću po tekstovima, temama, sadržajima i poljima interesa *Art&Languagea*. Zamisao indeksa je izvedena iz modela: (1) smisao umjetničkog rada u grupi *Art&Language* nije produkcija umjetničkih djela nego razgovor o umjetnosti; (2) zato definicija grupe glasi: *Art&Language* je zajednica u kojoj je osoba X član grupe zato što uči od osobe Y; (3) trenutna pozicija svakog člana grupe u procesu učenja prikazuje se točkom na mapi, tj. mapa razgovora u grupi *Art&Language* je shematski prikaz odnosa sugovornika. Bavljenje problemom indeksa usmjerilo je članove zajednice analizi uvjeta u kojima zajednica umjetnika upotrebljava, mijenja i proizvodi značenja. Logičkom implozijom (logička unutrašnja eksplozija) označuje se rad grupe *Art&Language* u razdoblju između 1972. i 1975. godine, kada su formalno logičke analize procesa učenja, značenjskih i ideoloških odnosa njezinih članova provođene modelima lingvistike, modalne logike, semantike i pragmatike prirodnih jezika. Modalnom logikom naziva se logička analiza nužnih, mogućih, nemogućih i slučajnih uvjeta jezičkog sistema (ili mogućeg svijeta). U grupi *Art&Language* opisivali su uvjete i situacije razgovora i čitanja u odnosu prema odgovarajućem teorijskom kontekstu, povijesnim uvjetima i ideološkim pretpostavkama. Tekstovi te grupe postali su zapisi logičkih formula i shema indeksa koji ukazuju na mogući diskurzivni prostor razgovora unutar svijeta umjetnosti. Na izložbi *Documenta 5* (Kassel, 1972.) izložili su prvu instalaciju indeksa. Uobičajena instalacija indeksa je realizirana kao arhiv koji čine: (1) plakat s pravilima klasificiranja i čitanja; (2) kartoteka u kojoj su definirana mjesta tekstova i njihovi odnosi s drugim tekstovima i temama; (3) povećani tekstovi izloženi na zidovima. Publika je pomoću plakata učila snalaziti se u kartoteci, a kartoteka je na osnovi izabranog ili ponuđenog kriterija omogućivala pronalaženje određenog teorijskog teksta za čitanje.

U serijama slika *Index: The Studio at 3 Wesley Place* (1982.) i *Index: Incident in a Museum* (1985.-1986.) Michael Baldwin i Mel Ramsden slikarskim su sredstvima reinterpretirali konceptualističke analize, teorijske teme i povijesne anegdote grupe *Art&Language*. Termin indeks u naslovima slika označuje da su one vizualni popis, registar ili arhiv tema iz intelektualne povijesti te grupe. U slikama iz serije *Atelje* prikazani su članovi grupe, značajni radovi iz različitih razdoblja, knjige koje su čitali.

Američka teoretičarka umjetnosti Rosalind Krauss je pojam indeks preuzela iz Peirceove semiotike. Ona polazi od Duchampovih slika *Tu M* (1918.) i *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* (1915.-1923.) koju naziva panoramom indeksa, jer Duchamp na slici ne prikazuje stvarne ready-made objekte nego njihove sjene ili indeksne znakove. U Duchampovom radu prepoznaje se kretanje od realnih predmeta prema njihovim indeksnim pojavama i od dokumenta (indeksa) prema umjetničkom djelu. U tom se smislu mogu razumjeti i *rayogrami* Mana Raya, koji su indeksni znakovi, budući da nastaju tako što se na fotografski papir postavi predmet koji osvjetljavanjem ostavlja na papiru svoj foto-trag. Taj trag i predmet značenjski su povezani fizikalno-kemijskim procesom. Tipično umjetničko djelo 70-ih godina je fotografija povezana s indeksnim funkcijama. Rad Dennisa Oppenheima *Identiteti rastezanja* (1975.) zasniva se na prijenosu otiska palca, a otisak je indeks

koji se povećava i fiksira linijama na asfaltu. Značenja tog rada su određena izlaganjem indeksnog znaka (otiska), pri čemu je informacija o prostornoj instalaciji prenesena fotografskom dokumentacijom, dijagramima i otiskom palca, koji su izložcni u galeriji.

LITERATURA: Artla14, Artla15, Artla18, Clarked1, Kraus9, Kraus10, Harr7, Harr28, Todo2, Todo3.

Independent Group. *Independent Group* ili *IG* (Grupa nezavisnih) je osnovana i djelovala u duhu poslijeratne britanske modernizacije, a to znači uspostavljanja masovnog potrošačkog društva i njegove umjetnosti. Grupu su anticipirali kritičari i promotori britanskog modernizma Roland Penrose i Herbert Read. *IG* je bila otvorena grupa s promjenjivim članstvom. Rad IG je bio povezan s *ICA* (*Institute of Contemporary Art*, London). Richard Lannoy je organizirao tri razgovora u *ICA* u travnju 1952. Reyner Banham je imenovao suradnju mlađih kritičara, umjetnika, dizajnera i arhitekata pod nazivom *Young Independent Group* u kolovozu 1952. Upravni odbor *ICA* je podržao *IG*. Prvi javni istup grupe bio je u povodu predavanja Reynera Banhama o Le Corbusieru u *ICA*. Reyner Banham je održao predavanje o utjecaju tehnologije na umjetnost u *ICA* 1953. Na izložbi *Paralele umjetnosti i života* (1953.) prezentirana su djela i koncepti članova *IG*. Grupa je brojala između četrnaest i dvadesetidva člana 1955. U grupi su surađivali kritičari Lawrence Alloway i Reyner Ban-Cordell, umjetnici Magda Cordell, Richard Hamilton, Nigel Henderson, John McHale, Eduardo Paolozzi i William Turnbull, arhitekti Geoffrey Holroyd, Alison i Peter Smithson, James Stirling, Colin St. John. Theo Crosby, svojevrsni pridruženi član *IG-a*, publicirao je koncepte, statemente i projekte članova *IG* u časopisu *Architectural Design*, a organizirao je i izložbu *This Is Tomorrow* (Whitechapel Art Gallery, 1956.), koja se smatra posljednjim nastupom grupe. Djelovanje članova *IG* krajem 50-ih i početkom 60-ih postaje sve više individualno.

Independent Group je nastala u specifičnom trenutku preobrazbe britanskog društva kao kolonijalnog buržoasko klasnog imperija u moderno masovno potrošačko društvo razvijenog kapitalizma u epohi hladnog rata. Lawrence Alloway je razvoj modernističke umjetnosti u hladnoratovskom britanskom društvu razvijenog kapitalizma opisao kao situaciju nastanka estetike izobilja (*Aesthetics of Plenty*), ukazujući na razlike između britanske i američke popularne umjetnosti i kulture. Novu poslijeratnu neoavangardu 50-ih karakteriziralo je prevladavanje ekspresionizma, kubizma, nadrealizma i konstruktivizma u smjeru umjetnosti koja će biti umjetnost epohe urbanog života i izobilja, znači umjetnost koja proizlazi iz masovne proizvodnje i potrošnje i koja masovnu potrošnju kritički ili apologetski zastupa. Takva umjetnost je nastajala kroz različite sinteze urbanog slikarstva, skulpture, dizajna i arhitekture s indirektnim utjecajima nadrealizma i konstruktivizma. Karakteristični su utjecaji znanstveno fantastičke (SF) literature, filma, dizajna svakodnevnih predmeta. Posebno je tretiran problem potrošačke kulture (Lawrence Alloway, *Personal Statement*, 1957.) i značenje masovne kulture i masovnih medija (Lawrence Alloway, *The Arts and the Mass Media*, 1958.). Richard Hamilton je analizirao bitna svojstva nove popularne umjetnosti i kulture ukazujući da je ona: prijelazna, ekspanzivna, jeftina, masovno proizvođena, orijentirana na mlade, duhovita, seksi, glamurozna, efektna i iznad svega uključena u veliki *business* (1957.). *IG* je anticipirala preobrazbe estetike, poetike i produkcije elitnog individualističkog visokoestetskog modernizma (enformela, apstraktnog ekspresionizma) 40-ih i ranih 50-ih u umjetnost masovne potrošačke kulture, a to znači anticipirane su specifičnosti umjetničke pojave u nastajanju nazvane pop art. Termin pop art je uveo Lawrence Alloway u odnosu na aktualnu britansku umjetnost i dizajn, da bi je ubrzo primijenio na dominantni razvoj pop arta u SAD. S druge strane, Alloway je bio svjestan presudnog utjecaja i specifičnosti američke popularne kulture (časopisi, filmovi, dizajn, način potrošačkog života) i povratnog utjecaja američkog pop arta na britansku umjetničku scenu. Richard Hamilton je kroz evoluciju figurativnog i apstraktnog slikarstva došao do karakterističnih *pop* rješenja, njegova rana djela su: kolaž *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (*Ono što čini današnji dom tako različitim, tako privlačnim*, 1956.), kolaž s portretom Josipa Broza Tita *Collage of the Senses* (*Kolaž osjeta*, 1956.), slika *Hommage à Chrysler Corp* (1957.) ili slika i kolaž *$he* (1958.-1961.). Nigel Henderson je realizirao brojne fotokolaže s političkim temama vezanim za radničke četvrti Londona, na primjer, *Coronation Day, Bethnal Green, East London* (1953.) ili *Screen* (*Ekran*, 1949.-1952. i 1960.). John McHale je radio kolaže i karakterističan primjer kritičkog tematiziranja utjecaja američke kulture je *Machine-Made America I* (1956.-1957.). Eduardo Paolozzi je u složenoj eklektičkoj umjetničkoj produkciji povezivao nadrealizam, enformel, novu figuraciju i pop art. Njegovi rani kolaži iz kasnih 40ih godina tematiziraju poslijeratnu atmosferu popularnog ukusa (kič, *trash*, *pulp*), na primjer, *I was a Rich Man's Plaything* (*Bila sam igračka bogataša*, oko 1947.).

LITERATURA: Allo7, Allo9, Lipp1, Luc7, Luc8, Rob1

Individualne mitologije. Individualne mitologije, prema Haraldu Szeemannu, označuju postupke, oblike ponašanja i teme kojima umjetnik izražava svoj privatni, subjektivni, opsesivni i krhki svijet. Zamisao individualnih mitologija uvedena je na izložbi *Documenta 5* (Kassel, 1972.), da bi se konceptualističkim teorijskim istraživanjima i hiperrealističkoj bezličnosti suprotstavio subjektivni svijet umjetnika i govor umjetnika u prvom licu.
Individualne mitologije svojstvene su Josephu Beuysu, koji je radio s političkim vizijama epohalne promjene društva (socijalna skulptura). Beuys je svoju individualnu mitologiju razvio težeći da njegovi simboli promatračima akcija budu potpuno jasni i da se mogu identificirati. Tako je, na primjer, po njegovom mišljenju razdijeljeni križ simbol razdvajanja Istoka od Zapada, a polukriž simbol ponovnog ujedinjenja Europe i Azije. Za razliku od Beuysa, koji je radio s velikim simbolima integriranim u vlastitu individualnu mitologiju, Christian Boltanski radi s fetišima i uspomenama na vlastito djetinjstvo. U kasnijim radovima, tijekom 80-ih, kada počinje raditi s dokumentarnim fotografijama židovske djece pobijene u Drugom svjetskom ratu, Boltanski alegorizira sentimentalna i osobna sjećanja.
Szeemann je individualne mitologije primijenio i na vlastiti teoretičarski rad. Poslije izložbe *Documenta 5* prestao je promovirati aktualna događanja na umjetničkoj sceni, realizirajući izložbe - spekulacije o individualnim sklonostima, opsesijama i utopijama. Izložba postaje priča koju on pripovijeda povezujući umjetnička djela različitih epoha i autora u alternativnu povijest. U Bernu je realizirao izložbu posvećenu svojem djedu koji je bio frizer i doživio 98 godina. Na izložbi *Monte Verità* (1978.) prikazao je dokumentarni materijal komune koja je postojala u Asconi početkom stoljeća. Izložbom *Sklonost totalnom umjetničkom djelu* (1983.) reinterpretirao je povijest umjetnosti XX. stoljeća, ukazujući na opsesivne sinteze različitih umjetnosti i povezivanja umjetnosti, duhovnih i političkih pokreta. Szeemannov rad je postmodernističko iščitavanje, citiranje i kolažiranje umjetničkih djela, ideologija, mitova i opsesija.

LITERATURA: Den52, Doc1, Szee1, Szee2, Szee3, Szee4

Information room. *Information room* je naziv serije ambijentalnih radova konceptualnog umjetnika Josepha Kosutha realiziranih 1970., u kojima je izlagao knjige, časopise i tekstove iz teorije umjetnosti, filozofije, lingvistike i logike. Knjige, časopisi i tekstovi nisu izlagani kao umjetnička djela nego kao modeli posredovanja informacija o općim teorijskim pitanjima. Umjetnost kao disciplina proizvodnje umjetničkih djela transformirana je u intelektualni prostor upotrebe (ready-made, made ready) i razmjene informacija, čitanja i teorijske rasprave. Kosuthove sobe s informacijama mogu se interpretirati kao djelo koje označuje kraj umjetnosti, jer je umjetnost postala skup informacija o teorijskom mišljenju.

LITERATURA: Dan4, Kosu2, Kosu4, Kosu8, Kosu12, Kosu14, Mey1

Inovacija. Vidi: Avangarda, Eksperimentalna umjetnost, Istraživanje, Neoavangarda

Instalacija. Instalacija je prostorni raspored slika, skulptura, objekata i konstrukcija. Ona nije jednostavni skup predmeta nego prostorno ovisan odnos barem dvaju dijelova s mogućnošću različitih rasporeda.
Američki umjetnik Robert Morris je kiparsku instalaciju *Bez naziva* (1967.) realizirao s tri geometrijska tijela u obliku slova L, koja su na izložbama postavljana u različite prostorne međuodnose, čineći različite instalacije. Kiparsku instalaciju njemačkog kipara Ulricha Rückriema *Bez naziva* (1978.) čine četiri kamene, grubo tesane gromade. U tom se radu očituje prijelaz od skulpture do instalacije: (1) jedna kamena gromada bila bi komad ili skulptura; (2) četiri komada stvaraju prostor (prostorni raspored). Instalacija se razlikuje od ambijenta time što se određuje rasporedom komada, a ne artikulacijom cjeline i totaliteta prostora. Ona može biti prostorni postav slika, fotografija, projekcionih filmskih ekrana ili ekrana za diapozitive, video monitora, skulptura, objekata, ready-madea ili multimedijalni postav. Instalacija talijanskog transavangardnog umjetnika Mimma Paladina *Ples! Ples!* (1979.) ukazuje na prijelaz od plohe slike u prostor, stvarajući tako slikarsko-skulpturalnu scenografiju. Instalacija u prostoru galerije i muzeja postaje scena na kojoj se odvija performans, budući da se promatrač, da bi je percipirao, mora kretati po njoj i kroz nju. Instalacije mogu biti postavi u zatvorenom prostoru galerije, otvorenom prostoru muzejskog ili gradskog parka, u urbanim i prirodnim prostorima. Permanentne instalacije su stalni postavi koji su dio urbanog ambijenta, prirodnog pejzaža ili izuzetnog interijera javnih institucija, muzejske ili privatne zbirke (Donald Judd, Isamu Noguchi, Richard Serra, Michael Heizer, kao i Marko Pogačnik, Ivan Kožarić).

LITERATURA: Batt1, Cela1, Cela7, Christovg1, Colp1, Com1, Fos7, Frie2, Holz1, Hop4, Kosu18, Meyerj1, Morg3, Schn1, Šuv8, Šuv58, Tom13

Institucionalna teorija umjetnosti. Vidi: Status umjetničkog djela

Integralno slikarstvo. Integralno (cjelovito) slikarstvo je metafizička doktrina kojom je beogradski slikar Leonid Šejka označio i odredio ideale obnove renesansne likovne cjelovitosti prikazivanja i doživljaja svijeta. Zamisao integralnog slikarstva Šejka je izveo na prijelazu 50-ih u 60-te godine iz tri domene promišljanja zapadne umjetnosti: (1) iz kritike fragmentarne, neprikazivačke, individualne, egzistencijalističke i apstraktne umjetnosti enformela kao dovršenja zapadne metafizike slikarstva; (2) iz humanističkog pogleda na svijet koji objedinjuje etiku i estetiku (Chardin, Heidegger, ruska pravoslavna mistička tradicija), a realizira se prikazivanjem predmetnog svijeta u slikarstvu; (3) iz paradoksalne i nerazriješene borbe između modernosti (akcije, asamblaži, objekti) i postmodernosti (slikarstvo kao molitva). Prema Šejki integralno slikarstvo je slikarev prikaz cjeline objektivne stvarnosti, cjeline prirode, prikaz i vizija svijeta. U Šejkinom radu mogu se izdvojiti tri težnje i izraza prema integralnom ili cjelovitom. Prvo: ostvaruje se narativna dimenzija idealnog prostora prikazanog pomoću linearne perspektive i predmetnog svijeta. U slikama zamka, soba i terasa Šejka ostvaruje likovno-narativnu pripovijest o traženju grada (ideal zamka). Cjelovitost slika se dostiže i posvećenošću činu slikanja, tj. slikanje je vrsta molitve. Drugo: objektima (slike, kutije, asamblaži) teži se konkretnoj predmetnoj polimaterijalnosti, gdje dolazi do integriranja unutrašnjeg i vanjskog prostora. Objektima koje radi od sredine 50-ih do sredine 60-ih Šejka prelazi put od postnadrealističkih fetiša do radova bliskih novom realizmu i fluksusu. Treće: cjelokupna njegova životna djelatnost predstavlja integrirajuće, skupno umjetničko djelo. Pojedinačna djela (slike, objekti, akcije) samo su tragovi cjelovite i složene umjetnosti života.

LITERATURA: Den1, Den78, Kuk1, Med1, Subo1, Subo2, Subo3, Subo4, Šej1, Šej2, Šej3, Šuv35

Intencionalno. Intencionalno je svojstvo koje ukazuje da je svijest uvijek usmjerena prema nečemu. U tradicionalnoj teoriji umjetnosti (Aristotel) tvrdi se da u svijesti umjetnika ideja djela intencionalno prethodi djelu. U diskursima svijeta umjetnosti intencionalnim se naziva: (1) svojstvo ljudskog uma ili ljudskih produkata da posjeduju sadržaj i odnose se na nešto u vanjskom svijetu; (2) namjera da se nešto učini, izrazi, prikaže.

Umjetničko djelo je intencionalno ako ima narativni sadržaj i ako se odnosi na svijet izvan sebe. Ono je intencionalno budući da je usmjereno na pokazivanje, prikazivanje i posredovanje označavanja: (1) zamisli ili prikaza bića, predmeta, situacija i događaja svijeta; (2) psiholoških i duhovnih stanja (emocija, uvjerenja, vrijednosti, apstraktnih zamisli).

Zamisao intencije (namjere) postala je značajna za objašnjavanje umjetničkog rada kada je pažnja umjetnika i teoretičara umjetnosti pomaknuta s umjetničkog djela (proizvedenog objekta) na čin i proces njegovog proizvođenja. Na primer, Francis Picabia demonstrira intenciju da prikaže djevojku kao mašinu (Francis Picabia, *Fille née sans mère*, 1916-18.). Duchampov ready-made je prvo umjetničko djelo koje je načinjeno da bi pokazalo i interpretiralo značaj umjetnikove namjere. Ready-made pokazuje da je namjera umjetnika bila transformirati izvanumjetnički predmet u izuzetni predmet svijeta umjetnosti. Formalističke teorije i estetike sva značenja umjetničkog djela iščitavaju iz njegove materijalne ili semiotičke pojavnosti i strukture, a psihološke intencionalne teorije umjetnosti polaze od zapažanja da je umjetničko djelo tek trag jednog procesa u čijem se ishodištu nalaze namjere umjetnika da ga napravi ili izvede. Intencionalnost je jedna od osnovnih odrednica umjetničkog djela: svako umjetničko djelo je načinjeno s namjerom da bude umjetničko djelo (Wollheim). Umjetnički rad prikazuje intencije (namjere) umjetnika koje promatrač rekonstruira: (1) izravno iz djela; (2) na temelju odnosa umjetničkog djela i stavova umjetnika (statementa, izjava, intervjua). Intencionalni kriterij ispravne (istinite) interpretacije umjetničkog djela glasi: istinita interpretacija umjetničkog djela je ona koja potvrđuje intencije (namjere) umjetnika. Autorefleksivna umjetnička djela su ona koja vizualnom strukturom pokazuju i prikazuju proces svojeg nastanka, a time i namjere umjetnika koji ga stvara.

LITERATURA: Bax4, Kusp1, Kusp4, Miš7, Miš8, Potrč6, Potrč7, Potrč9, Savile1, Šuv63, Wollh1, Wollh2, Wollh4

Intenzionalno. Intenzionalno je ono umjetničko djelo čija značenja nisu određena prikazivanjem bića, predmeta, situacija ili događaja realnog svijeta. Intenzionalna su: (1) apstraktna umjetnička djela čija su značenja određena odnosima likovnih elemenata, tj. formalnim pravilima građenja vizualne strukture; (2) figurativna prikazivačka umjetnička djela zasnovana na ikoničkim znacima ili načinjena po uzoru na mimetičko slikarstvo i skulpturu ako su bića, predmeti, situacije i događaji koje prikazuju plod fantazije. Iz stava konceptualne umjetnosti da je umjetničko djelo izraz definicija umjetnosti, a ne iskustva ili unutrašnjih psiholoških i duhovnih stanja proizlazi da su sva umjetnička djela intenzionalna. Značenja umjetničkog djela su određena formalnim odnosima unutar tog djela, pravilima svijeta umjetnosti

iz kojih nastaju i mjestom umjetničkog djela u kontekstu umjetnosti i povijesti umjetnosti.

LITERATURA: Artla7, Artla25, Dret1, Gibs1, Miš7, Miš8, Potrč6, Potrč9, Potrč10, Potrč11, Šuv63

Interaktivna umjetnost. Interaktivnom umjetnošću se u općem smislu naziva umjetnički rad zasnovan na odnosu stimulusa koji nudi umjetnik i konstitutivne reakcije publike na taj stimulus tijekom izvođenja rada. Svako umjetničko djelo je interaktivno djelo u estetskom smislu, jer je upućeno estetskoj reakciji promatrača ili slušaoca. Roland Barthes piše o smrti autora, naglašavajući ulogu čitaoca (gledaoca, slušaoca) u receptivnom dovršenju djela. Međutim, neka djela su zasnovana na sudjelovanju publike, tj. publika reagira na predložak umjetnika i svojim ponašanjem i djelovanjem izvodi ili dovršava djelo (Ecov pojam otvorenog djela primjenjiv na glazbu Luciana Beria ili Karlheinza Stockhausena ili zamisao hepeninga Allana Kaprowa).
Pojam interaktivnog umjetničkog djela ili interaktivne umjetnosti se danas koristi: (1) za umjetnička djela izvođena na umreženom kompjutoru *(Worldwide Web)*, odnosno za internet art ili net.art; ili (b) za cybersisteme gdje postoji hardverska i softverska povratna veza *(feed-back)* između kompjutorskog sistema i primaoca koji intervenira na ponuđenom djelu. Interaktivno umjetničko djelo je, zato, djelo čiji je konstitutivni aspekt intervencija primaoca posredovanjem odgovarajućeg tehnološkog sistema.
LITERATURA: Bart17, Bourr1, Burnh7, Cve7, Ec1, Grah1, Gray1, Har1, Haus1, Paulc1, Rush1

Interkontekstualno. Vidi: Kontekstualno

Intermedijsko. Intermedijskim se naziva umjetničko djelo u futurizmu, dadi, konstruktivizmu, nadrealizmu, neodadi, fluksusu, konceptualnoj umjetnosti, postkonceptualnoj umjetnosti i postmoderni koje nastaje premještanjem umjetničkog koncepta (zamisli, projekta) iz jednog oblika medijske realizacije u drugi, odnosno, povezivanjem više medija u jednoj realizaciji. Pojam je nastao u fluksusu i pripisuje se Dicku Higginsu. Vizualna pjesma je intermedijsko djelo jer povezuje medij slikarstva i medij književnosti. Status instalacije je primjer intermedijskog rada, budući da instalacija po sebi nije umjetnički medij nego odnos različitih umjetničkih medija, produkata ili efekata u prostoru intervencije. Djela *performance arta* su intermedijska jer nastaju povezivanjem različitih medija teatra, likovnih umjetnosti, video umjetnosti, književnosti, glazbe.

LITERATURA: Flak9, Gold2, Gold4, Henr1, Higg1, Higg2, Hunt7, Kapr1, Kos1, Koz2, Luc5, Luc6, Mako2, Radov5, Radov13, Radov19, Rem1, Rem2, Sent1, Sonf1

Internacionalna umjetnost. Internacionalna umjetnost je mnoštvo stilova, tendencija ili pokreta u umjetnosti koji u istom vremenu stvaraju, prihvaćaju i realiziraju umjetnici iz različitih nacionalnih kultura. Moderna umjetnost je nastala krajem XIX. stoljeća u Francuskoj, sa svim odlikama nacionalne buržoaske umjetnosti. Razvojem avangardnih pokreta ekspresionizma, dade i konstruktivizma formira se pojam internacionalne umjetnosti i internacionalnog modernizma. Radom grupe *De Stijl* i umjetničke avangardne škole *Bauhaus* zamisao internacionalne umjetnosti dobiva i svoj programatski oblik. Internacionalizam je povezan s: (1) razvojem buržoaskog društva u smjeru društvene podjele rada i pojave internacionalnog kapitala; (2) ljevičarskim idejama internacionalizma, svjetske revolucije i prevlasti klasnog nad nacionalnim. U Düsseldorfu je 1922. godine održan *Prvi kongres Internacionalnih progresivnih umjetnika* na kojem su sudjelovali europski dadaisti i konstruktivisti. Nakon Drugog svjetskog rata zamisao internacionalne umjetnosti prihvaćena je u Sjedinjenim Američkim Državama, gdje umjetnički eksperimenti ruske avangarde, *De Stijla* i *Bauhausa* postaju osnove modernističkog internacionalnog stila apstraktne umjetnosti, arhitekture i dizajna. Tijekom 60-ih godina nastaje sintagma "svijet je globalno selo", koja ne označuje samo razvoj internacionalne umjetnosti nego i internacionalnu kulturu. Nove tendencije, nastale u Zagrebu 1960., bile su jedna od rijetkih internacionalnih umjetničkih pojava koja je inicirana u Istočnoj Europi u doba hladnog rata. Konceptualna umjetnost je nastala kao internacionalna umjetnička tendencija u drugoj polovini 60-ih godina, ali je ranih 70-ih kritička linija konceptualne umjetnosti provela kritiku internacionalne umjetnosti, uočavajući u njoj aspekte američke hegemonije u kulturi i kulturnog imperijalizma. Postmodernizam 80-ih godina interpretiran je kao skup nacionalnih i regionalnih umjetničkih pokreta koji se vraćaju lokalnim, nacionalnim modelima izražavanja, estetikama i vrijednostima koje je internacionalna umjetnost potisnula. Transavangarda se vraća talijanskom futurizmu, metafizičkom slikarstvu, manirizmu i renesansnoj umjetnosti naglašavajući aspekte južnjačke mediteranske kulture. Njemački neoekspresionizam nastaje reinterpretacijom sjevernjačke romantičarske tradicije, ekspresionističke umjetnosti, nacional-socijalističke umjetnosti i germanskih mitova. Povratak regionalnom i lokalnom bio je kratkotrajan i već se sredinom 80-ih godina govori o internacionalnoj

transavangardi i internacionalnim aspektima neoekspresionizma kao eklektičkim transkulturnim pokretima. Kraj 80-ih i početak 90-ih obilježava paradoksalno suočavanje eklektičke visokoestetizirane internacionalne umjetnosti, nacionalnih stilova i anacionalnih individualnih i subjektivnih ekscentričnih koncepcija, koje se podjednako suprotstavljaju internacionalnom i nacionalnom totalitarizmu.

LITERATURA: Asp1, Bado5, Bann1, Brette1, Crow2, Harr14, Harr45, Hegy1, Herm1, Hop1, Mij3, New1, Oliv5, Paris1, Paris2, Paris3, Read1, Read2, Reda4, Stan1, Sti1, Zay1

Internalizam. Internalističke teorije umjetnosti objašnjavaju pojavnost i značenja umjetničkog djela na temelju: (1) unutrašnjih konstitutivnih aspekata umjetničkog djela ili (2) unutrašnjih psiholoških i duhovnih aspekata umjetnika.

Objašnjenja umjetnosti na temelju unutrašnjih konstitutivnih aspekata umjetničkog djela su formalistička. Formalistička objašnjenja polaze od stava da je umjetnost kao sustav pojavnosti, značenja i vrijednosti isključivo određena umjetničkim djelom, o kojem se ne može reći iz kojih je razloga načinjeno, što je njegov autor mislio ili osjećao, u kojem je odnosu s drugim djelima iz povijesti umjetnosti. Utvrditi se može jedino kako prikazano djelo izgleda promatračevom oku, što ga čini, kakvi su njegovi strukturalni odnosi i koja značenja proizlaze iz konkretnih materijalnih skulpturalnih ili slikarskih aspekata i odnosa.

U objašnjenjima umjetnosti na temelju unutrašnjih psiholoških i duhovnih aspekata subjekta umjetnosti polazi se od stava da je svako umjetničko djelo proizvod ljudskog rada i da prikazuje zamisli, uvjerenja, predodžbe i vizije umjetnika. Bez obzira da li je slika realistički prikaz pejzaža, fantastični prizor ili apstraktna geometrijska konstrukcija, ona je trag i dokument ljudskog mišljenja, emocija, intuicije, mogućnosti zamišljanja, prikazivanja i manualnog uobličavanja mentalnih predodžbi. Pejzaž na slici nije nastao zrcaljenjem svijeta prirode na površini slike nego tako što ga je umjetnik prikazao kroz svoje modele viđenja i doživljaja. Umjetnici koji imaju različite modele viđenja i doživljaja svijeta prikazat će isti krajolik na različite načine. Primjeri intenzionalno koncipirane umjetnosti su ekspresionizam, nadrealizam i konceptualna umjetnost. Ekspresionizam je intenzionalna umjetnost, budući da se zasniva na stavu da je umjetničko djelo (likovno, književno, filmsko ili dramsko) izraz i egzistencijalni trag unutrašnjeg doživljaja. Nadrealizam i postnadrealizam su intenzionalna umjetnost, jer se zasnivaju na konceptu nesvjesnog i otkrivaju ga u vizualnim i jezičkim formulacijama. Automatski tekstovi i crteži su zapisi koji nastaju direktnim iskazivanjem nesvjesnog. Fantastično slikarstvo prikazuje snove, mitske i arhetipske slike ili vizije koje nastaju pod utjecajem narkotika ili ritualnog transa. U postminimalnoj i konceptualnoj umjetnosti pažnja je usmjerena na nevizualno: (1) Sol LeWitt je govorio da njegove geometrijske strukture može percipirati i slijepac, budući da su vizualni aspekti njegovih radova doslovno vizualizirane ideje, koncepti; (2) Robert Barry je izlagao tekstove koji govore o njegovim unutrašnjim doživljajima, na primjer: "Za trajanja izložbe pokušat ću telepatski komunicirati umjetnički rad..." ili "Nešto što sam jednom znao, ali što sam sada zaboravio" (1969.); (3) Marko Pogačnik je istaknuo da je približavanje grupe *OHO* metafizici bilo motivirano nastojanjem da se fond polazišta za stvaranje umjetničkih koncepata što manje pronalazi u fenomenima prirode, a što više u dubinskim dimenzijama ljudskog duha; (4) *Grupa Kôd* iznijela je ideju o nevidljivoj umjetnosti; (5) Ian Wilson zasnovao je i teorijski obradio koncept nevizualne apstrakcije; (6) *Grupa 143* je istraživala zamisao mentalnih konstrukcija.

LITERATURA: Fod1, Fod2, Miš8, Potrč6, Šuv63

Internet umjetnost. Internet umjetnost ili net.umjetnost *(net.art)* je naziv za umjetnička djela ostvarena komunikacijskom tehnologijom zasnovanom na kompjutorskoj mreži (net) i multifunkcionalnom korisničkom softveru koji omogućava interaktivnu intervenciju korisnika u hipertekstualnom okruženju Uobičajeno je da se za rad u kontekstu internet umjetnosti konstruira ili obradi web stranica (prezentacijski multimedijski poredak ili stranica), hipertekstualni poredak više web-stranica i mogućnost interaktivne komunikacije između velikog broja korisnika, a to znači intervencije u internet-prostoru.

Internet umjetnost ili net.umjetnost je umjetnost složenih multipliciranih i mnogostrukih sistema prikazivanja, posredovanja, izražavanja i konstruiranja unutar otvorenog, nestabilnog i interaktivnog prostora povezivanja fizičkog i virtualnog svijeta u procesima fikcionalizacije i defikcionalizacije, doslovnosti i alegoričnosti, neposrednosti i posrednosti. U internet umjetnosti dolazi do realizacije multimedijske umjetnosti, a to znači umjetnosti koja je istovremeno ovisna o regulacijskom procesu, usmjerena jednom osjetilu i svim potencijalnim osjetilima. Drugim riječima, u internet umjetnosti se relativizira tradicionalni humanistički razlikovni odnos osjetilnog, simboličkog i konceptualnog, budući da se osjetilno, simboličko i konceptualno fenomenaliziraju kroz interaktivnu softversku i hardversku tehnologiju.

Internet umjetnost karakterizira: (1) prezentacija umjetničkog materijala na mreži posredovanjem hipertekstualno aranžiranih web stranica, (2) višesmjerna komunikacija putem mreže, odnosno, multimedijsko komuniciranje umjetničkih stavova, poruka, djela, (3) konstruiranje i izvođenje interaktivnog umjetničkog događaja ili procesa u internet-prostoru (prostoru različitih komercijalnih i nekomercijalnih mreža), (4) interaktivni umjetnički događaj ili proces može biti komunikacijska razmjena informacija i reakcija ili intervencija na informacije, (5) interaktivni umjetnički događaj ili proces može biti složeni cyber-događaj (hardversko i softversko regulacijsko, deregulacijsko i komunikacijsko povezivanje različitih bioloških organizama i mrežnih sistema posredovanjem cybertehnologije), (6) upotreba interneta i interveniranja preko mreže kao softverske proteze kojom se fizičko tijelo umjetnika, gledaoca ili suradnika proširuje kroz fizičko-virtualne prostore omogućene kompjutorskom multimedijom i cyber sistemima, i (7) interaktivni umjetnički događaj ili proces može biti kritička i subverzivna politička, ekonomska, kriminalna, destruktivna, autodestruktivna i dekonstruktivna meta-aktivnost s manipulacijom medija komunikacije i interakcije u sistemu umrežavanja institucija globalnog društva.

Lev Manovič, teoretičar novih medija, govori o novoj avangardi 90-ih godina XX. stoljeća, jer novi mediji predstavljaju novi stadij avangarde. Novi status avangarde se zasniva na kompjutorskoj materijalizaciji vizija povijesnih avangardi. Po Manoviču, različite inovacije povijesnih avangardi kao što su kolaž, montaža, nova tipografija, odnos slike i riječi, dijalogizam ili intertekstualnost, doživljavaju potpunu realizaciju u kompjutorskim i mrežnim tehnologijama (na primjer, raščlanjivanje slika, 3D vizualizacija, hiperlinkovi). U tom smislu, vizije, namjere, procesi, postupci, efekti i rezultati povijesnih avangardi postaju materijal visokotehnološkog procesuiranja u kompjutorskoj, odnosno internet umjetnosti 90-ih.

Mnogi aspekti inetrnet umjetnosti i kulture su anticipirani u *cyberpunk* romanima Williama Gibsona (*Neuromancer*, 1984.). On je uveo termin *cyberspace* (cyberprostor) i termin VR *(Virtual Reality)* u vremenu prije kraja rata zvijezda i uvođenja kompjutorske tehnologije u masovnu proizvodnju i popularnu kulturu potrošnje. Apokaliptički prikazi narkotičke, totalizirajuće, entropijski deregulativne, militantne, anarhične i globalizirajuće net.kulture su prikazani u filmovima *Twelve Monkeys* Terryja Gilliama, 1995.) i *The Matrix* režisera Andyja i Larryja Wachowskog, 1999.). Internet umjetnost u suvremenim globaliziranim i neglobaliziranim kulturama tumači se na različite načine: (1) kao apologija i realizacija umjetnosti i kulture u odnosu sa suvremenom korporacijskom internacionalnom privredom i njenim globalističkim pretenzijama (Nicholas Negroponte), (2) kao nova tehnologija demokratizacije i komunikacije u globalnom planetarnom društvu (Nicholas Negroponte, Bill Gates), (3) kao sredstvo ekstatičkog proširenja osjetilnih i tjelesnih raspona djelovanja, uživanja i potrošnje (cyber gurui Timothy Leary, Jason, Lanier, Roy Ascot, Richard Kriesche), (4) kao kritička, anarhistička i subverzivna praksa u borbi protiv političkih i ekonomskih hegemonija kasnog zapadnog kapitalizma (*Zapatisti*, Lev Manovič, CAE /Critical Art Ensemble/), (5) kao apokaliptička interpretacija tehnologije derealizacije subjekta i prevlasti objekta nad subjektom (Jean Baudrillard, Paul Virilio).

Internet umjetnost ili net. umjetnost je nastala početkom 90-ih godina. U njoj djeluju John Simon, Tony Oursler, Cheryl Donegan, Matt Mullican, Jake Tilson, *Zapatisti*, kao i Vuk Ćosić, Marko Peljhan, Marko Košnik, Igor Štromajer, Andreja Kulunčić, Darko Fritz).

LITERATURA: Andel, Boši, Digl, Đord2, Gržl1, Holtzl, Manol, Paulcl, Vujano8, Www1, Www2, Www3, Www4, Www5, Www6, Www7

Internet teatar i performance. *Internet teatar* se konstituira u okviru tradicije, povijesti, prakse i institucije teatra, koristeći internet kao konstitutivni element – što znači ne kao podatno sredstvo logocentričnog prijenosa ideja, nego materijalnim specifičnostima interneta kao medijske društveno-kulturalne prakse. *Cyberformance* (*cyber + performance*) je pojam koji je koncipirala cyberumjetnica Helen Varley Jamieson. U širem smislu se odnosi na izvedbu u virtualnom prostoru interneta, tj. on-line okruženju. U specifičnom smislu se odnosi na izvedbu koja suočava živo performersko tijelo i ekransku sliku. Materijalna scena na kojoj se realizira je kompjutorski ekran s dizajniranim 2D ili 3D scenografijama i avatarima. *Avatari* su izvođači internet teatra u virtualnom okruženju. To mogu biti animirane figure ljudi, životinja, mitoloških likova, materijalnih predmeta, fotografije, snimci živih performera ili njihove kombinacije. Shvaćanja avatara uključuju raspon od avatara kao ekranskog zastupnika performera do avatara kao performera. Umjetnik/ca internet teatra je kasno-postmoderni umjetnički status-funkcija, različit od tradicionalno-modernističkog Umjetnika-genija koji kreira *ex nihilo*. Pojavljuje se nakon smrti *Autora* (Barthes, Foucault) kao umjetnik-operater koji kombinira označiteljske mreže (slike, zvukove, tonove; umjetnička djela, dramske, političke, teorijske tek-

stove, privatne zapise itd.) u umjetničko djelo kao pojedinačan a umrežen označiteljski stroj. Publika *cyberformancea* je potencijalno vrlo heterogena i nepredvidljiva, jer je čine korisnici/e kompjutora, koji s bilo koje lokacije, uglavnom u određeno vrijeme, dolaze na internet mjesto gdje se izvodi performans. Interaktivni *cyberformance* se zasniva na improvizaciji u realnom vremenu i strukturiran je kao otvoreno djelo (prema Ecu i/ili prema poststrukturalistima). U performansu publika je pozvana ne samo da prati nego i da direktno, interaktivno sudjeluje u izvođenju i time određuje ili u određenoj mjeri utječe na događanje i značenje djela.

Internet teatar se uspostavlja u drugoj polovini 90-ih godina, kao jedna od praksi *umjetnosti u doba kulture*. Kao praksa teatra u doba kulture, internet teatar suočava svoj socio-kulturno-umjetnički svijet s nizom pitanja i problema, kao što su: korištenje i interpretiranje kulturne tradicije, odnosi tradicionalnih i suvremenih društvenih i umjetničkih koncepcija, suočavanje globalnih i lokalnih društvenih paradigmi, funkcije visoke umjetnosti u doba masovnih medija, novi status umjetničkog djela (u pomaku od elitnog umjetničkog predmeta prema artefaktu kulture), pozicije umjetnika kao kulturnog radnika (koji nije kreator djela nego operater intertekstova iz globalnog arhiva semiotičkog društva).

Iako nije strukturiran kao homogeno polje oko jedinstvene paradigme, internet teatar nastaje kao varijanta *teatra nakon smrti teatra*, po Salazarovoj logici smrti opere; dakle, kao teatar koji koristi povijest, djela, znanja i koncepte teatra kao primarni materijal rada. Slijedom navedenog, može se smatrati *postteatrom*, u smislu Manovičeve definicije novih medija.

Među grupama i umjetnicima koji djeluju na tom području ističu se: *Desktop Theater, Hamnet Players, Plaintext Performers, Avatar Body Collision*, Helen Varley Jamieson, Karla Ptacek *(Artificial Stage)*, Igor Štromajer. Teorijska aparatura koja nastaje oko internet teatra i srodnih koncepcija je vrlo razvijena. U tom okviru izdvaja se filozofsko-teorijski rad Bojane Kunst i teorijsko-praktični rad Helen Varley Jamieson.

LITERATURA: Ande1, Boš1, Dig1, Dord2, Grž11, Holtz1, Mano1, Paulc1, Vujano8, Www1, Www2, Www3, Www4, Www5, Www6, Www7

Interpikturalno. Interpikturalnim se naziva, analogno intertekstualnom i interslikovnom, suočavanje, premještanje, smještanje i odnošenje u fenomenološkom (perceptivnom), formalnom (kompozicijskom, strukturalnom) i semantičkom (značenjskom, semiotičkom, semiološkom) smislu dviju ili više slika iz povijesti slikarstva. Interpikturalnim u poetičkom smislu naziva se postupak doslovnog (citat, montaža) ili nedoslovnog (simulacija, transfiguracija, *mimezis mimezisa*) prikazivanja jednog slikarskog djela ili njegovog fragmenta ili kompozicijskog principa ili gestualnog postupka u drugom slikarskom djelu. Interpikturalno se približava intertekstualnom kad se jednim slikarskim djelom prikazuju tematizacije (sadržaj, značenja, smisao) drugog slikarskog djela. Interpikturalno se razlikuje od intertekstualnog kada se prikazuju ili citiraju formalni i perceptivni aspekti jednog slikarskog djela u drugom slikarskom djelu.

LITERATURA: Bry1, Bry3, Bry4, Bula3, Marin1, Marin2, Marin3, Marin4, Marin5, Marin6, Marin7, Marin8, Marin9, Pley6, Rot1, Rot3, Rot6, Rot8, Schef1, Schef2, Schef3 Schef4, Schef5, Schef6, Schef7

Interpretacija. Interpretacija je objašnjenje i tumačenje koje sadrži eksplicitno gledište i stav osobe koja objašnjava i tumači.

Interpretacija je meta-govor i meta-jezik, po strukturalističkom shvaćanju, jer unosi sistem razumljivosti u nerazumljivo kao sistem pravila koji omogućava shvaćanje tog nerazumljivog teksta. Prema Braci Rotaru može se govoriti o tri razine interpretacije umjetničkog djela, na primjer, slike slikarstva: (1) čitanje i raspoznavanje značenjske artikulacije slike determinirane ikonološkim poljem u kojem se uspostavlja prikaz, tj. značenjska artikulacija slike je razumijevanje slike kao umjetničkog djela; (2) povijesni diskurs u kojem se stilski ili ikonološki razvoj prezentira kao samorazvoj umjetnosti kao pojma i vrijednosti, što znači da se povijest umjetnosti ponaša kao praksa pripovijedanja o umjetničkim djelima ili skupovima umjetničkih djela, i (3) diskurs umjetničke kritike koja postulira mjerila govora i prosudbe o umjetnosti.

Međutim, interpretacija slike je uvijek fragmentarna i polazi od fragmenata između opažanja i čitanja. Interpretacijom se pokušava rekonstruirati razbijeni, odvojeni, odbačeni, izgovoreni ili naslikani tekst (slika). Interpretacija je zato proizvodnja mogućnosti za razumijevanje.

Objasniti umjetničko djelo znači razjasniti što ono jest, kako je nastalo, zašto je nastalo, kako izgleda, u kakvom je odnosu prema životu umjetnika, aktualnim stilovima i pokretima. Objašnjenje teži objektivnom razjašnjenju prirode umjetnosti i umjetničkog djela. Interpretacija prikazuje umjetničko djelo s određene točke gledišta, s obzirom na kontekst tumačenja. Kada se govori o umjetnosti i interpretaciji, razlikuju se tri pristupa: (1) interpretacije umjetničkog djela koje pružaju umjetnici, kritika, povijest umjetnosti, teorija umjetnosti i estetika; one su izvanjske u odnosu na

samo djelo i čine njegov diskurzivni svijet ili značenjski okvir, čijim se posredovanjem umjetničko djelo prihvaća i razumijeva; (2) mimetička umjetnička djela, od pećinskih crteža preko renesansnih slika do postmodernističkih umjetničkih djela, su interpretacije prirode ili kulture, budući da svako umjetničko djelo sadrži točku gledišta umjetnika i njegov stav o svijetu i kulturi; (3) avangardni, neoavangardni i postavangardni umjetnički radovi nisu samo izrazi ili proizvodi umjetnika nego i reinterpretacije statusa predmeta, situacije ili događaja kao umjetničkog rada. Arthur Danto je pisao da Duchampovi ready-madei interpretiraju predmete iz svakodnevnice kao izuzetne predmete svijeta umjetnosti. Prema njegovom mišljenju, ne postoji umjetničko djelo bez interpretacije. Ona je konstitutivni element svakog predmeta, situacije ili događaja koji se prihvaća i definira kao umjetničko djelo. Avangardni umjetnici ne prihvaćaju pojam umjetničkog djela kao zatvoreni koncept nego ga svakim novim radom interpretiraju, upisujući svoju točku gledišta u definiciju koju ono izražava i prikazuje.

Za postmodernističko slikarstvo, koje se zasniva na povezivanju različitih stilskih, narativnih i simboličkih zamisli, karakteristično je uvjerenje da umjetničko djelo treba prikazivati više istovremeno zastupljenih interpretacija. Postmoderni subjekt, umjetnik, nije pripadnik cjelovitog i jedinstvenog pogleda na svijet. On je hipotetički subjekt koji nastaje u suočavanju eklektičkih i raznorodnih interpretativnih mogućnosti u okviru djela. Achille Bonito Oliva ukazuje na to da suvremeni umjetnik djeluje u prijelaznoj epohi koja nema povijesnog usmjerenja, pa tako ni dosljedne interpretacije, što znači da su sve povijesne interpretacije umjetnosti jednako dostupne i otvorene slikarskim spekulacijama.

LITERATURA: Bann3, Bann4, Božič7, Bry4, Carolln2, Dam3, Dan5, Harr16, Herme1, Kraus15, Kraus16, Mox1

Interslikovno. Interslikovno se odnosi na postmodernističku interpretaciju po kojoj slika kao umjetničko djelo nastaje kroz odnose s drugim slikama aktualnog slikarstva ili povijesti slikarstva. Slika nije proizvod nevinog oka i izravnog prirodnog čina izražavanja. Ona dobiva značenja tako što nastaje u svijetu umjetnosti i što je suočena s drugim slikama s kojima je u formalno likovnim i značenjskim odnosima. Interslikovno se uspostavlja na temelju znanja o postupcima i prirodi slikarstva, tj. citiranjem, kolažiranjem, montažom, simulacijom i prijenosom konkretnih kompozicijskih i ikonografskih rješenja slike ili općih naznaka slikarskog stila. U postmodernističkoj teoriji 80-ih godina iznosi se zamisao da je svaka slika mimezis (odslikavanje, prikazivanje) drugih slika. Reći da su formalno likovni i značenjski aspekti slike interslikovni znači da je ona mimezis mimezisa. Svaka slika je mimezis mimezisa, budući da ne prikazuje samo temu, bića, predmete, događaje, apstraktne oblike ili gestualne tragove nego i mehanizme, sheme i postupke izražavanja, prikazivanja i označivanja u slikarstvu kao umjetnosti. Svaka slika je više povezana sa slikarstvom (drugim slikama) nego sa svijetom koji prikazuje ili izražava.

Interslikovnim ili intervizualnim se naziva, analogno intertekstualnom, suočavanje, odnos, razmjena, premještanje ili smještanje u fenomenološkom (perceptivnom), formalnom (kompozicijskom, strukturalnom) i semantičkom (značenjskom, semiotičkom, semiološkom) smislu više vizualnih slika (ili više vizualnih sadržaja) različitog medijskog porijekla (slikarska djela, fotografije, video slike, filmske slike, kompjutorske slike). Interslikovnim se naziva i vizualno prikazivanje i zastupanje, u najširem smislu riječi, filma u slikarstvu, slikarstva u filmu, slikarstva u fotografiji, filma u fotografiji, fotografije u filmu, itd.

LITERATURA: Benja1, Bert1, Brun1, Burgin4, Burgin6, Burgin7, Bry4, Fos4, Gled1, Herb1, Jay2, Jay3, Marin4, Mitch5, Mox2, Pollo2, Šuv48, Taylor1

Intersubjektivnost. Intersubjektivnost je komunikacija između više subjekata. Termin potječe iz Husserlove transcendentalne fenomenologije.

Jedna od dominantnih interpretacija modernističke umjetnosti ukazuje da se umjetnost odnosi na originalno, osobno i subjektivno izražavanje, da umjetnik govori i izražava se vlastitim i privatnim jezikom koji se razlikuje od svih ostalih jezika i oblika izražavanja. Grupa *Art&Language* je krajem 60-ih i početkom 70-ih godina provela kritiku individualizma i subjektivizma na engleskim modernističkim umjetničkim školama, pokazujući da se umjetničko obrazovanje ne temelji na privatnim subjektivnim jezicima koji su izvan teorijskog promišljanja i dijaloga. Terry Atkinson je pisao da *Art&Language* želi uspostaviti intersubjektivne odnose među studentima umjetnosti razgovorom o umjetnosti i uspostavljanjem odnosa umjetnosti i drugih disciplina (kulture, znanosti, filozofije, politike). Time zajednica umjetnika ili zajednica predavača i studenata na umjetničkim školama postaje govorna zajednica. U govornoj zajednici uspostavljanjem intersubjektivnih odnosa osobna i privatna uvjerenja, znanja, intuicije i prešutna pravila izražavanja postaju javni diskurs. Članovi grupe *Art&Language* su pisali da je uvažavanje javne paradigme i odbacivanje privatnog jezika osnovna metodološka teza grupe. U pedagoškom smislu zalagali su se za uspostavljanje in-

tersubjektivnih odnosa pogodnih za učenje metodologije umjetnosti.

LITERATURA: Artla6, Damnja2, Harr22, Sey2

Intertekstualno. Intertekstualnim se naziva značenjski odnos: (1) dvaju ili više tekstova; (2) teksta i vizualnog umjetničkog djela; (3) bilo kojeg ljudskog proizvoda i jezičkih i semiotičkih sistema (prirodnog jezika, književnosti, filozofije, ideologije, slikarstva). Zamisao intertekstualnog uveli su francuski poststrukturalisti Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida i Philippe Sollers okupljeni oko časopisa *Tel Quel* krajem 60-ih godina. Intertekstualno je 70-ih i 80-ih postalo jedan od bitnih modela prikazivanja, objašnjavanja, interpretiranja i proizvodnje umjetničkog djela kao teksta.

Prema strukturalističkim teorijama tekst je značenjski sklop fiksiran znakovima, suprotstavljen izvantekstualnim strukturama. Tekstu je svojstvena unutrašnja organizacija koja ga pretvara u strukturalnu cjelinu nadređenu pojedinačnim znacima. Pojam teksta treba razlikovati od rečenice (fraze, sintagme) i paragrafa (tipografske jedinice koja se sastoji od više rečenica). Tekst se može podudarati sa zapisom jedne riječi, rečenicom ili knjigom. Određuju ga značenjska autonomija, strukturalna cjelovitost i zatvorenost u odnosu na druge oblike izražavanja.

Poststrukturalističke teorije teksta nastale su kao kritika strukturalizma, ukazivanjem da je svaki tekst satkan od bezbroj fragmenata, fraza, obrazaca i izraza koji su opće vlasništvo prirodnog jezika, tako da nema originalnog i izvornog teksta (Barthes). Iz Derridaine teze da tekst nastaje iz drugih tekstova (koncept intertekstualnosti) i iz stava da element-znak smještanjem u tekst dobiva drugačija značenja od onih koja je primarno ili u drugim tekstovima imao, izvodi se zamisao da je tekst oblik otvorene proizvodnje značenja. Tekst je etapa u označiteljskom procesu transformacije teksta u tekst. On proizvodi značenja. Tekstualno pismo pretpostavlja taktiku onemogućivanja deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje postupka koji stvara prostor za puni zamah njegovih proizvodnih moći. Svaki tekst stvara procijep između prirodnog jezika, koji čini njegov površinski sloj i cjelokupnosti značenja, koja se uspostavljaju u njemu kao umjetničkom, filozofskom, religijskom ili političkom tekstu. Pojam intertekstualnog kazuje da se u svakom tekstu nalaze drugi tekstovi, budući da ih on upija, premješta, nudi novu interpretaciju, sažima, razvija i preoblikuje.

Konceptualni umjetnik Victor Burgin uveo je termin *fotografski tekst* da bi ukazao na značenjski potencijal fotografije. Između mnogih intertekstualnih odnosa koje fotografija ili bilo koji drugi vizualni prikaz *(image)* gradi, bitni su odnosi sa samim jezikom. Ti odnosi ne moraju biti proizvod svjesnog djelovanja umjetnika, ali se nužno uspostavljaju činom recepcije (čitanja i razumijevanja) svake slike. Na primjer, tamni ili svijetli dijelovi slike nisu indiferentne činjenice percepcije nego su opterećeni značenjima koja su im dana u društvenoj upotrebi. Svaka slika se nalazi: (1) u interslikovnom odnosu, jer se likovno i ikonografski nalazi u odnosu s drugim slikama, čijom transformacijom nastaje; (2) u interkontekstualnom odnosu, jer se ukazuje kao prezentacija značenja konteksta u kojem je nastala i jer se njena značenja mijenjanju izlaganjem u različitim svjetovima umjetnosti i kulture; (3) u intertekstualnom odnosu, jer nije puki vizualni fenomen nego značenjski sistem koji se nalazi u odnosima ukazivanja na opće jezičke zamisli ili njihove specifične formulacije u kulturi, književnosti, ideologiji, religiji. Intertekstualni aspekti slike se mogu pročitati, razumjeti i interpretirati prirodnim jezikom.

Proširenjem pojma teksta na vizualna umjetnička djela tekst se ne definira kao objekt nego kao otvoreni prostor transformacije, reinterpretacije, produkcije i razmjene značenja između vizualnog objekta (slike, fotografije, skulpture, filma) i čitatelja ili promatrača. Prema teoretičarki umjetnosti Kate Linker zamisao teksta primjenjuje se na fotografiju, film, reklame i ostale oblike produkcije i razmjene značenja u kulturi. Intertekstualno-vizualnim umjetničkim radovima nazivaju se slike, kolaži, fotografije, filmovi, objekti i ambijenti nastali intertekstualnim povezivanjem vizualnog i jezičkog (riječi i slike) u integralnu vizualnu i značenjsku cjelinu. Za pop art, fluksus, konkretnu poeziju, slikarstvo poststrukturalizma (grupa *Support-Surface*), konceptualnu umjetnost i različite postmodernističke citatne i kolažne kombinacije jezika i slike (neokonceptualizam) ideja intertekstualnosti je poetička teorija ili model na temelju koje se grade i stvaraju umjetnička djela nekonzistentne i otvorene vizualne i značenjske strukture. Likovno umjetničko djelo je mimezis ili odraz drugih umjetničkih djela (književnih, likovnih, filmskih), a sam čin odražavanja je stvaranje teksta koji semantički i vizualno prikazuje druge tekstove, slike, filmske kadrove, reklame.

LITERATURA: Aba1, Bart2, Bart3, Bart16, Bart17, Beli10, Bory1, Burgin6, Burgin7, Carro1, Cix3, Derr3, Derr4, Desc1, Đu2, Ff1, Ff2, Frank1, Kris1, Kris2, Kris3, Kris4, Kris5, Kris6, Kris19, Link1, Link2, Lot5, Mako2, Mora1, Olsen1, Soller3, Šuv20, Šuv33, Šuv34, Šuv79, Šuv87, Todo2, Todo3, Todo5, Wahlf1

Intervencija. Intervencija je čin, akcija ili postupak kojim se mijenja postojeći poredak stvari (umjetničkog djela, prirodnog ili arhitektonskog ambijenta, urbanih

situacija). Zamisao i realizacije intervencije su temelj strategije procesualne umjetnosti, postobjektne umjetnosti i dematerijalizacije umjetničkog objekta. Cilj djelovanja umjetnika nije stvaranje umjetničkog djela nego promjena fragmenata ili totaliteta stvarnosti. Duchampovi ready-made objekti su prvi primjeri intervencije. Ready-made *L.H.O.O.Q* (1919.) nastao je intervencijom na reprodukciji slike Leonarda da Vincija *Mona Lisa*. Intervencija se sastojala u docrtavanju brkova i brade na licu Mona Lise i ispisivanju zagonetnih slova L.H.O.O.Q., koja sricanjem daju naglašeno podrugljiv smisao cjeline. David Nez (grupa *OHO*) prepravljao je alpski pejzaž tako što je u njega postavljao zrcala. Milenko Matanović (grupa *OHO*) puštao je u rijeku Ljubljanicu zmiju dugačku više metara, načinjenu od drvenih letvica povezanih konopcem. Braco Dimitrijević je u gradskim prostorima na javnim zgradama postavljao velike fotografije *Prolaznik kojeg sam slučajno sreo* (1971.), subvertirajući političke funkcije javnog postavljanja fotografija realsocijalističkih partijskih vođa. Jagoda Kaloper je realizirala projekt *Mirna 3* (1971.) obojivši put i most preko rijeke Mirne kod Motovuna. Između 1970. i 1973. za grupu zagrebačkih plastičara zamisli intervencije postale su okvir djelovanja umjetnika u urbanom prostoru. Njihove intervencije *Akcija total* (1970.), *Mogućnosti za 1971.* i *Guliver u zemlji čudesa* (1971.) su objedinjavale djelovanje u procesualnoj i postobjektnoj umjetnosti, kritiku funkcionalističke arhitekture i dizajna. U grupi su djelovali: Sanja Iveković, Boris Bućan, Gorki Žuvela, Dalibor Martinis, Dean Jokanović, Jagoda Kaloper, Davor Tomičić, Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Ivan Kožarić, Petar Dabac. *Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju A3* iz Beograda izvela je niz intervencija u urbanom prostoru: *Autobus* (1973.) je akcija nošenja modela autobusa, a *Oranje* (1973.) je akcija s plugom kojim se simbolički oru ulice. Radomir Damnjanović Damnjan realizirao je seriju *Intervencije* (1972.) koristeći kancelarijske formulare na kojima je docrtavao linije mijenjajući strukturu tabele. Tim radom je: (1) provodio akcije slične intervencijama u urbanom prostoru, ali za to nije koristio područje arhitekture i dizajna nego simbole birokracije; (2) dekonstruirao svoj status modernističkog geometrijskog slikara, parodirajući geometrijsko slikarstvo intervencijama na administrativnim formularima.

LITERATURA: Den88, Den92, Den102, Den105, KošČ1, Sus2, Sus3, Šuv65, Tim1

Intuicija. Intuicija je neposredni uvid u stanje stvari. Razlikuju se: (1) predmodernistički, (2) modernistički, (3) konceptualistički, (4) postmodernistički koncept intuicije.

U predmodernizmu intuicija je definirana kao direktno, spontano, subjektivno i nadahnuto opažanje zamisli, sadržaja i biti, bez sudjelovanja osjetilnog opažanja ili svjesnog refleksivnog mišljenja. Umjetnik stvara djelo iz nadahnuća, ne poznajući na racionalan način svoja polazišta i njihove izvore (Paula Modersohn-Becker, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Franz Marc). Svojom izuzetnošću čin stvaranja umjetničkog djela nadilazi racionalne pretpostavke i objašnjenja prirode umjetnosti.

U modernizmu se pojam intuicije zasnivao na uvjerenju da je ona polazna spoznaja očite istine na kojoj se gradi racionalno znanje. Iz intuicije umjetnik formulira polazišta svojeg rada. Na pretpostavkama čije porijeklo i prirodu ne preispituje, on razvija racionalne formalne metode i postupke stvaranja, proizvođenja i interpretacije umjetničkog djela. Francuski strukturalist i teoretičar slikarstva Marcelin Pleynet izveo je kritiku pedagoškog i teorijskog rada Vasilija Kandinskog i Paula Kleea. Kandinski i Klee svoj su rad zasnivali na modernističkim intuicijama, a to znači da nisu ispitivali značenjska i povijesna ishodišta svojeg rada nego su na prihvaćenim intuicijama (očitim metafizičkim pretpostavkama, općim istinama, metaforičnim opisima duha, emocija i prirode) kao osnovi razmišljanja i istraživanja razvili autopoetičku i pedagošku teoriju vizualnog oblikovanja i slikarstva.

Kritički pristup konceptualne umjetnosti pokazuje da pojam intuicije nije individualni uvid nego da su intuicije provjereno i zajedničko vlasništvo (znanja, uvjerenja) članova uspješne grupe, a početnik ih stječe obrazovanjem kao dijelom pripreme za članstvo u grupi. Intuicije su jezički i spoznajno odrediva uvjerenja koja su izraz profesionalnog, tržišnog, teorijskog, vrijednosnog i političkog konteksta u kojem umjetnik djeluje. Grupa *Art&Language* je autorefleksivnom analizom umjetničke grupe i institucija umjetničkog obrazovanja istraživala društvene uvjete i mehanizme intersubjektivnosti, tj. prihvaćanja i diobe intuicija u svijetu umjetnosti. Zapisujući da umjetnost postoji jedino kao kontekst, konceptualni umjetnik Joseph Kosuth kazuje da su intuicije umjetničkog rada proizvod lingvističkih i semiotičkih odnosa unutar konteksta umjetnosti.

U postmodernizmu se pojam intuicije definira kao jezička i likovna hipoteza koja nastaje citatom, kolažom, montažom ili simulacijom drugih jezičkih ili likovnih tvorevina u preobrazbi ljudskog bića koje je izvan umjetničkog djela, u hipotetičko biće ili subjekt o kojem djelo govori i koje prikazuje. Izvor djela nije u onostranom, biološko-psihološkom subjektu ili

intersubjektivnim odnosima umjetničkih zajednica nego u složenim povijesnim, jezičkim, likovnim, medijskim i društvenim mehanizmima prikazivanja, koje stvaraju hipoteze umjetnika, svijeta i povijesti umjetnosti. Intuicije postmodernizma su eklektične, fragmentarne, višeznačne, nestabilne i otvorene promjenama. Drugim riječima, intuicije nisu osnova racionalnosti nego je racionalnost samo jedna od mogućnih i prihvaćenih hipoteza koja stvara i omogućuje pojam intuicija.

LITERATURA: Artla16, Band8, Band14, Green10, Green11, Green12, Green13, Green15, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Pley5, Rin1, Tu3

Ironija. Ironija je apsurdno, duhovito, parodijsko, podrugljivo ili cinično ponašanje, govor, izražavanje i prikazivanje koje znači suprotno od onoga što govori i prikazuje. Ona je element prijestupnog, narativnog i retoričkog likovnog ili tekstualnog izražavanja.
Mangelos je djelima iz serije *Fenomen Picassa* (1967.-1972.) ironijski problematizirao status i funkcije remekdjela, genijalnog umjetnika i neupitnog statusa velike umjetnosti. Na primjer, pokraj reprodukcije detalja Picassove slavne slike *Guernica* napisao je "99% čovječanstva ne poznaje ovu sliku". Mangelosova ironija je s jedne strane izraz egzistencijalne usamljenosti umjetnika na margini, a s druge strane spoznajni mehanizam provociranja dominantnih znanja, statusa i vrijednosti. Slike grupe *Art&Language Portret V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka* (1980.) ironično i mistifikatorski suprotstavljaju oblike izražavanja apstraktnog ekspresionizma i tematizacije slikarstva (portret partijskog vođe) socijalističkog realizma. *Art&Language* ironičnim spojem nespojivih ideoloških i kulturoloških aspekata umjetničkog djela ukazuje na prešutne pretpostavke umjetničkog svijeta zapadnog i istočnog bloka u doba hladnog rata. Dragoljub Raša Todosijević u tekstu *Edinburška izjava: tko profitira od umjetnosti, a tko pošteno zarađuje* (1975.) ironično navodi različite sudionike svijeta umjetnosti, od radnika koji rade u tvornici boja i čuvara muzeja, preko rođaka, znanaca i ljubavnica umjetnika do kritičara i kustosa, da bi pokazao bezizlazni ekonomski položaj umjetnika u samoupravnom socijalističkom društvu. Serijom fotografija *Umjetnik radi* (1978.), koje prikazuju umjetnika u krevetu dok spava, Mladen Stilinović ironizira i karikira modernističke dokumentarne fotografije i filmove koji prikazuju umjetnika (Picasso, Pollock, Hartung) u trenutku stvaranja. U formi nekrologa i epitafa Gilbert & George autoironijski govore o sebi u radu koji se sastoji od njihovih foto-portreta s tekstom: *"Oni nisu bili dobri umjetnici/ Oni nisu bili loši umjetnici / Ali, moj Bože, oni su bili umjetnici"* (1973.).
Uloga ironije u neoavangardama i postavangardama je: (1) prosvjetiteljska, jer treba pobuditi novo i neočekivano iskustvo, tj. da slično zenu dovede do prosvjetljenja i emancipacije publike (fluksus, neodada); (2) kritička, budući da joj je zadatak probuditi kritičku svijest, ukazati na društvenu hipokriziju, na estetske, spoznajne i ideološke mehanizme kulturnih moći i dominacije (konceptualna umjetnost); (3) nihilistička, jer kod osobe kojoj je upućena treba izazvati osjećaj odsutnosti velike teorije, dominantnih istina, stabilnih estetskih, etičkih i ideoloških vrijednosti i pogleda na svijet (postmodernizam, neokonceptualizam).

LITERATURA: Georl, Harr17, Harr22, Nik1, Stili1, Stip2, Stip5, Stip8, Stoj1, Todos4

Istraživanje. Istraživanje je skup postupaka otkrivanja, razvijanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja funkcija, metoda, vrijednosti i smisla umjetnosti. Umjetnički rad definiran kao istraživanje je skup postupaka kojima umjetnik postavlja i odgovara na pitanje što je umjetničko djelo, kako se stvara i kako djeluje u svijetu. Prihvatiti istraživanje kao radni postupak u umjetnosti znači priznati da umjetnost ima spoznajnu i teorijsku moć, da postavlja i rješava probleme ili da se sama postavlja pred umjetnika kao problem koji treba riješiti. Razlikuju se zamisli istraživanja u: (1) neokonstruktivizmu, (2) konceptualnoj i neokonceptualnoj umjetnosti.
U neokonstruktivizmu je istraživanje izvedeno u duhu prirodnih i tehničkih znanosti. U znanstvenom istraživanju pronalazi se metodološki vodič koji ostvaruje vezu između umjetnosti i spoznaje. Umjetnik utemeljuje rad kao eksperimentalno i teorijsko istraživanje vizualnih fenomena, a to znači postupaka stvaranja i percepcije djela. On se poziva na metode matematičkog konstruiranja geometrijskih oblika, optike, psihologije vizualne percepcije, kompjutorskih znanosti i tehnologije materijala. Istraživačka umjetnost ne nalazi svoj smisao u umjetničkom djelu kao krajnjem rezultatu procesa stvaranja ili proizvodnje nego u procesu istraživanja. Rezultat istraživanja ne mora biti postignut, možda nije ni spomena vrijedan ili je možda prevladan u trenutku kad se smatra da je postignut. Proces istraživanja se pokazuje kao model mišljenja, rada i ponašanja umjetnika. Cilj neokonstruktivističkog istraživanja nije prijenos znanstvenih metoda u umjetnost nego razvoj estetskog u modernom industrijskom društvu.
U konceptualnoj umjetnosti zamisao istraživanja preuzeta je iz *Filozofskih istraživanja* Ludwiga Wittgensteina. Cilj umjetnika je analiza prirode umjetnosti. Kao što filozof istražuje prirodu filozofije u

kontekstu filozofije, tako i umjetnik istražuje prirodu umjetnosti u kontekstu prakse i teorije umjetnosti. Umjetničkim djelima, svijetu umjetnosti i teorijama umjetnosti umjetnik pristupa kao terapeut koji uočava, opisuje, objašnjava, interpretira, razobličava i liječi karakteristične umjetničke i teorijske zbrke. Konceptualna umjetnost polazi od stava da umjetničko djelo nije samo predmet nego i interpretacija koja predmet opisuje i objašnjava kao umjetničko djelo. Zbog toga su istraživanja konceptualne umjetnosti usredotočena na lingvističke i semiotičke odnose vizualnih fenomena i njihovih interpretacija. Joseph Kosuth je 60-ih i ranih 70-ih godina izveo seriju radova pod nazivom *Istraživanja*. Projekt *Drugo istraživanje* (1968.) realiziran je u četrdeset tri rada. Najopćenitiji nivo rada čini *Sinopsis kategorija* u kojem su klasificirani apstraktni pojmovi: egzistencija, relacija, kvantiteta, poredak, broj. Pojedini fragmenti iz sinopsisa su izdvajani i objavljivani u prostoru za novinske reklame, tiskani na reklamnim panoima uz ceste i emitirani na televiziji. *Drugo istraživanje* je zamišljeno kao: (1) transformacija vizualnog objekta u tekst koji čine apstraktni pojmovi; (2) analiza transformacije apstraktnih pojmova promjenom njihovog konteksta, tj. prenošenjem iz znanosti u umjetnost; (3) analiza promjene značenja umjetničkog rada konceptualne umjetnosti njegovim izlaganjem u različitim kontekstima svakodnevnice, gdje se pojavljuju u formi reklame i informacije. Austrijska neokonceptualna umjetnica Barbara Holub koristi termin osobno istraživanje (engl. *personal investigation)* da bi suočila dva različita koncepta istraživanja u postmodernoj umjetnosti: (1) istraživanje ponašanja analogno detektivskoj istrazi uobličenoj u kriminalističkim filmovima (model popularne kulture); (2) konceptualističko istraživanje jezičkih igara (model visoke umjetnosti).

LITERATURA: Arg4, Bens6, Den2, Kele1, Komp1, Kosu4, Kosu8, Kosu13, Kosu14, Witt2

Izložba. Izložba je oblik prezentacije (izlaganja, pokazivanja) umjetničkog rada u galerijskom ili muzejskom prostoru. U koncepcijskom smislu razlikuju se: (1) samostalne izložbe, na kojima jedan umjetnik prikazuje svoj aktualni rad (izložba rad) ili cjelokupni opus (retrospektivna izložba); (2) grupne izložbe na kojima grupa umjetnika ili više autora prikazuju radove koji nisu nužno međusobno povezani (revijalna izložba) ili su povezani konceptom i temom izložbe (koncepcijska tematska izložba); (3) autorske izložbe; (4) izložbe kao umjetnički rad. Autorskom izložbom se: (1) prikazuje aktualni problem umjetnosti, tj. teze, stavovi i teme aktualne umjetničke produkcije; (2) rekonstruira i reinterpretira neka epoha, stil, pokret, koncept, uloga umjetnika i grupe; (3) projicira (predviđa) nastupajuća epoha, promovira novi pokret, oblik izražavanja, moda, uloga umjetnosti u kulturi. Izložba kao umjetnički rad je: (1) galerijski ili muzejski postav koji nije samo zbir međusobno autonomnih izloženih umjetničkih djela nego instalacija, a to znači smišljeno organiziran prostor u kojem su umjetnička djela u konceptualnom i likovnom odnosu; (2) postav koji je realizirao teoretičar umjetnosti, ali čiji cilj nije prikazivanje izloženih djela ili teorijske teze nego izražavanje tim djelima osobne i privatne emocije, fantazam, sjećanje, pripovijest; (3) postav koji je realizirao umjetnik preuzimajući funkcije kritičara, kustosa ili povjesničara umjetnosti da bi razjasnio teorijske probleme promatranja umjetnosti iz umjetničke prakse ili strategijom ready-madea preobrazio svijet galerije i muzeja (djela iz muzejskog depoa, način izlaganja djela ili izložbeni prostor) u svoje metaumjetničko djelo.

LITERATURA: Aa1, Den52, Groy2, Groy3, Groy4, Mij3, Šuv119, Šuv126

Izložbe akcije. Izložbe akcije su postavi umjetničkih radova, realizacije procesa i performansi konceptualnih umjetnika pripadnika grupe *Šestorice autora* iz Zagreba: Mladena Stilinovića, Vlade Marteka, Borisa Demura, Željka Jermana, Svena Stilinovića i Fedora Vučemilovića, nastali od 1975. do 1979. Izložbe akcije realizirane su u izvanumjetničkim prostorima kao provokacije i ekscesi, suočivanjem ekskluzivnog umjetničkog čina i različitih oblika urbanog života. Zamisao izložbe kao statičkog postava radova u galeriji i muzeju transformirana je u događaj. Izlagali su u središtu urbanog života (trg), na mjestima za odmor i rekreaciju (kupalište), u novim stambenim naseljima bez ikakvih kulturnih sadržaja, u institucijama kulture (predvorje Filozofskog fakulteta). Svaka od izložbi akcija bila je rad sa specifičnom socijalnom, urbanom i institucionalnom situacijom.

LITERATURA: Balj3, Den105, Grupa1, Hun1, Sus2, Sus3

Izražavanje. Izražavanje (ekspresija) je oblik zapisivanja, pripovijedanja, prikazivanja ili ostavljanja traga kojim umjetnik iskazuje svoj unutrašnji doživljaj (psihološko i duhovno stanje). Zamisao izražavanja je suprotstavljena zamislima mimetičkog prikazivanja svijeta, tj. konvencionalnog simboličkog prikazivanja i označavanja predmeta, situacija, događaja ili bića, time što se izražavanje definira kao kršenje javnih konvencija prikazivanja svijeta zajedničkih pripadnicima svijeta umjetnosti i kulture da bi se došlo do traga izvornog, iskrenog i subjektivnog unutrašnjeg

doživljaja i iskustva umjetnika. Modernistička umjetnost se identificira sa zamislima izražavanja, budući da se djela postimpresionizma, ekspresionizma, fovizma i apstraktne umjetnosti poistovjećuju sa subjektivnim narušavanjem mimetičkih obrazaca i konvencija prikazivanja svijeta. Zamisao izraza povezuje se s otuđenim modernim čovjekom koji ne govori o svijetu, mitskom jedinstvu svijeta i prirode, cjelini subjekta i objekta nego o užasu izoliranosti i unutrašnjeg proživljavanja egzistencijalne drame. Likovna sredstva (boja, linije, površine, mrlje, gestualni tragovi, deformirani mimetički prikazi ljudskog lika, krajolika) postaju znakovi kojima umjetnik govori o unutrašnjim, najdubljim i iskrenim osjećajima i iskustvima. Apstraktni ekspresionizam se temelji na zamisli da se univerzalni uvid u emocije i unutrašnji psihički i duhovni doživljaj može izravno i jezički neposredno izraziti apstraktnim oblicima, pri čemu slika postaje mjesto (trag) izražavanja ljudske drame. Za apstraktni ekspresionizam slika je sredstvo izražavanja osjećaja. Clement Greenberg je pisao da su estetski sudovi o slikarstvu izravni, trenutni, intuitivni, nenamjerni, subjektivni i da su rezultat iskustva, a ne konvencija i znanja.

Kritika ekspresionističkih teorija umjetnosti u okvirima moderne umjetnosti i njezine teorije izvedena je u konstruktivizmu; subjektivnom i protiv pravila usmjerenom izrazu suprotstavlja se teza da je vizualno oblikovanje praksa objektivnog projektiranja likovnih i slikovnih odnosa, neovisno o direktnom tragu pokreta ruke umjetnika i njegovih unutrašnjih osjećaja. U teoriji umjetnosti i estetici 60-ih i 70-ih godina kritika ekspresionizma utemeljena je na sljedećoj problematizaciji: "Postoji li uzročna povezanost između unutrašnjeg doživljaja umjetnika, kompozicije slike ili skulpture i emocija promatrača?" Odgovor je bio negativan i ukazivao je da je trag izraza umjetnika ili prikazivanje unutrašnjih psiholoških i duhovnih stanja metaforični primjer. Estetičar Nelson Goodman je pisao da je izraz metaforično prikazivanje. Izraz tuge je metaforična tuga, a metaforična tuga nije doslovna nego simbolična tuga. Iz tih pretpostavki izveden je stav da je ekspresionistička umjetnost umjetnost simbola (metaforičnih prikaza, znakova, pikturalnih ili skulpturalnih zapisa) kojima umjetnik, na temelju osobnih, prešutnih ili javnih pravila svijeta umjetnosti, označuje i prikazuje svoja unutrašnja psihološka i duhovna stanja, stvarajući jezik ekspresionizma. Iz stava da je ekspresionizam jezik prikazivanja i označivanja izvedena su tri stava: (1) likovnim djelom nije moguće izravno izraziti unutrašnja psihološka i duhovna stanja, pa teorije ekspresionizma i zamisao izraza treba odbaciti i tražiti druge osnove za razvijanje i stvaranje umjetnosti (racionalna konstrukcija za neokonstruktivizam, primarnost oblika i zasnivanje koncepta objekta u minimalnoj umjetnosti, uloga znanja i istraživanja za konceptualnu umjetnost); (2) likovnim djelom nije moguće izravno izraziti unutrašnja psihološka i duhovna stanja, pa teorije i praksu slikarskog i kiparskog ekspresionizma treba odbaciti i tražiti druge oblike izražavanja koji ne zahtijevaju medijske posrednike, a u tom smislu ekspresionistički body art i performans u neposrednim tjelesnim gestama vide mogućnost neposrednog izražavanja duha; (3) postmodernističke teorije neoekspresionizma (transavangarda, njemački neoekspresionizam) prihvaćaju tezu da je ekspresionistička umjetnost s početka XX. stoljeća stvorila vizualni jezik ekspresionizma i da nema jezički i simbolički neposrednog izraza emocija, ali je ekspresionizam prihvatljiv kao stil i oblik likovnog govora o metaforičnom prikazivanju unutrašnjih psiholoških i duhovnih stanja u umjetnosti. Postmodernističke teorije neoekspresionizma ne tumače izraz kao izravni i iskreni čin posredovanja emocija nego kao slikarstvom stvorene posredne oblike metaforičnog prikazivanja (vizualnog jezika) o emocijama i osjećajima. Neoekspresionističko slikarstvo i skulptura definiraju se kao umjetnost koja odražava (mimetički prikazuje) konvencije, odnose i oblike izražavanja u ekspresionističkoj umjetnosti. Umjetnički prikazi osjećaja boli, mučnine i otuđenosti nisu prikazi prirodnih bioloških i psiholoških fenomena nego obrasci i sheme kroz koje čovjek prihvaća, vidi i prikazuje sebe u kulturi.

LITERATURA: Altie1, Artla23, Eks1, Eksp1, Folg1, Good4, Good7, Kons1, Kusp7, Massu1, Sand1

Izvođačke umjetnosti. vidi: Performing arts

J

Jejlska škola (Yale School). Jejlsku školu je formiralo nekoliko teoretičara književnosti: Harold Bloom, Paul de Man, Geoffrey Hartman i J. Hillis Miller na sveučilištu Yale ranih 70-ih godina. Škola je formirana na teorijskoj recepciji i transformaciji filozofske dekonstrukcije Jacquesa Derridae. Neki autori Jejlsku školu interpretiraju kao otvorenu poststrukturalističku recepciju francuskog kasnog strukturalizma i kao začetak anglosaksonskog poststrukturalizma. Drugi autori pokazuju da Jejlska škola nije poststrukturalistička nego da njeni članovi u određenim periodima djelovanja korespondiraju Derridainim koncepcijama. Paul de Man je među navedenim autorima najdosljedniji Derridain sljedbenik i teoretičar koji je razvio specifično usmjerenje dekonstrukcije prema problematizaciji književnog teksta. Recepcija Derridaine dekonstrukcije je usmjerena razvijanju književno teorijskih i kritičkih metoda problematiziranja modernističkog idealizma i formalizma, takozvane *nove kritike (New Criticism)*. U Jejlskoj školi dolazi do preobrazbe Derridainih decentriranih postupaka dekonstrukcije u književnoteorijsku kritičku metodu analize i rasprave čitanja, tj. čitljivosti i nečitljivosti, književnog teksta (Paul de Man, *Allegories of Reading*, 1979.). Bloom, de Man, Hartman i Hillis Miller su razvili različite, često konkurentske metode kritičkog pisma (*écriture*) kojima se dekonstruira formalistička pozicioniranost i centriranost modernističkog čitanja književnog teksta i bliskog čitanja *(close reading)* kroz problematiziranje gramatičkih, retoričkih i stilskih karakterizacija i otpora unutar opozicije pisanja i čitanja.

LITERATURA: Bek1, Biti6, Bloom1, Coh2, Culler1, Culler2, Hartm1, Hartm2, Hillis1, Man1, Man2, Milić1, Milić2

Jezička igra. Jezička igra je, prema mišljenju Ludwiga Wittgensteina, jednostavniji način upotrebe znakova od načina na koji se upotrebljavaju znakovi složenog svakodnevnog govornog i pisanog jezika. Proučavanje jezičkih igara je istraživanje primitivnih formi jezika (sportske i kockarske igre). Četiri su bitna aspekta jezičkih igara: (1) pravila igre nisu po sebi legitimna nego su stvar javnog ili prešutnog sporazuma među igračima, (2) bez pravila nema igre, a najmanjom promjenom pravila mijenja se i priroda igre, (3) iskaz, izraz ili način upotrebe predmeta treba promatrati kao potez u igri i (4) ne postoje bitna svojstva koja definiraju igru nego samo mnoštvo sličnosti i analogija među igrama. Analitički estetičar Morris Weitz je 50-ih godina uspostavio analogiju između umjetnosti i jezičkih igara. On smatra da ne postoje bitna svojstva zajednička različitim umjetnostima: operi, romanu ili slici, odnosno klasičnom romanu i avangardnim tekstovima ili mimetičkom slikarstvu i kubističkom kolažu. Svaku vrstu umjetnosti treba promatrati kao posebnu jezičku igru, što znači kao skup pravila i postupaka koji se na temelju tih pravila povlače. Promjenom nekih od pravila mijenja se priroda jezičke igre. Ne postavlja se pitanje da li je avangardni tekst roman ili kubistički kolaž slika nego kako promijeniti pravila jezičke igre romana ili slikarstva da bi se avangardni tekst prihvatio kao roman, a kubistički kolaž kao slika. Ako se umjetnost opisuje zamislima jezičke igre, tada se ne promatraju materijalni aspekti umjetničkog djela nego njegove konceptualne odrednice. Zadatak estetike nije definiranje opće teorije umjetnosti nego ispitivanje različitih koncepata umjetnosti i uvjeta u kojima se oni korektno upotrebljavaju u jezičkoj igri umjetnosti.
Jezička igra je za konceptualnu umjetnost na prijelazu 60-ih u 70-te godine postala ključna metoda transformacije umjetničkog rada. Umjetnik se prestao baviti oblikovanjem predmeta i njegovom vizualnom morfologijom, usmjerujući pažnju na uvjete upotrebe predmeta, situacije, događaja ili apstraktnih jezičkih konstrukcija u jezičkoj igri umjetnosti. Kad Joseph Kosuth izlaže rad *Jedan i tri stolca* ili *Jedna ili tri kutije* (1965.), njegovo djelo nisu stolac, kutija, fotografija ili kopija rječničke definicije riječi stolac, odnosno, kutija, nego jezička igra u kojoj on jednu te istu propoziciju (zamisao stolca) izlaže na tri različita načina: kao trodimenzionalni predmet, sliku predmeta i njegovu jezičku definiciju. Zamisao stolca ili kutije pokazana je izravno, otvoreno, a ne skriveno u slikarskom ili kiparskom motivu. Na promatraču je da analitički odredi njezin odnos prema sva tri načina prikazivanja, kao i njihove međusobne odnose, te da u sebi oblikuje konceptualno djelo. U Kosuthovom radu nije bitno ono što se pokazuje, umjesto stolca može biti kutija, staklo ili bilo što drugo, nego način na koji se objekt i njegovi prikazi upotrebljavaju u jezičkoj igri. Umjetnik prestaje biti stvaralac i proizvođač i postaje jezički djelatnik, budući da su jezik i djelatnost kojom je protkan jezička igra.
Francuski teoretičar postmoderne Jean-François Lyotard je krajem 70-ih preuzeo Wittgensteinovu

zamisao jezičkih igara da bi razradio pojam postmodernog umjetničkog djela. Prema Lyotardu za razumijevanje umjetnosti bitan je problem pravila, jer bez pravila nema umjetnosti. Postmoderni umjetnici paradoksalno rade bez pravila da bi kroz umjetnički rad (jezičku igru ili igru umjetnosti) uspostavili pravila onoga što će biti načinjeno ili učinjeno. Pokazuje se da su igra umjetnosti i igra znanja različite. Umjetnost se ne može jednom zauvijek spoznati, jer uvijek nastaje na novim ili drugačijim pravilima koje umjetnik stvara svojim radom. Svaki postmodernistički umjetnički rad je proizvod nove jezičke igre i novih pravila. U postmodernom društvu između estetsko-ekspresivnih, moralno-praktičnih i teorijskih jezičkih igara ne postoji mogućnost komunikacije i razmjene, budući da svaka jezička igra slijedi svoja pravila i putove upotrebe tih pravila, a to znači da u postmoderni nije moguće stvoriti velika, opća i totalizirajuća znanja. Lyotard podržava kritičke jezičke igre umjetnosti koje nastoje razbiti logiku dobrih formi, neposredne komunikacije i općih istina da bi se sačuvala specifičnost i izdvojenost jezičkih igara umjetnosti. Za njega su avangardna i postmoderna umjetnost politički značajne stoga što stalno preispituju i dovode u sumnju svoje temelje eksperimentirajući s novim strategijama i oblicima, ne znajući unaprijed kamo ih nova igra vodi. Konceptualni umjetnik Mladen Stilinović je ispitivao paradoksalne jezičke igre izvođenja globalne ideologije i svakodnevnice u kasnom socijalizmu. Time je pokazao da pitanja o jezičkoj igri nisu samo stvar filozofske logike nego indeksiranja paradoksa svakodnevne egzistencije u svijetu političkih igara prema javnim i prešutnim pravilima.

LITERATURA: Altie1, Barret1, Bram1, Kosu12, Kosu14, Kosu15, Kusp5, Lyo6, Lyo14, Nik1, Perlof5, Prinz1, Sz1, Šuv63, Šuv77, Witt1, Weit1

Jezička poezija. Jezička poezija *(language poetry)* je pjesnički pokret u SAD aktualan 70-ih i 80-ih godina. Jezička poezija je zasnovana na pretpostavkama: (1) poeziju karakteriziraju jezik i rad s jezikom, (2) rad s jezikom poezije ukazuje na materijalnu prirodu jezika (sintaksu, semantiku, pragmatiku, kao i društvene kontekste), i (3) jezik nije čista forma bezinteresnog nevinog pjevanja (autonomnog pjesničkog i lirskog stvaranja /pjevanja, govora, pisanja/) nego oblik politički usmjerenog i društvenim kontekstom uvjetovanog pisma, odnosno iz jezika se može izvesti i njime prikazati ideološki smisao stvaranja, čitanja i upotrebe pjesničkog teksta. Po Charlesu Bernsteinu jezik je materijal mišljenja i pisanja, odnosno, jezik nije odvojen od svijeta nego je sredstvo kojim se konstituira svijet. Jezički pjesnici smatraju da pjesnički diskurs nije izražavanje riječima individualnog subjekta (subjektivnosti) govora nego stvaranje tog subjekta od konkretnih diskursa kulture, društva, povijesti, politike i seksualnosti. Zato, po njima, nema prirodnog, po sebi razumljivog stila pisanja. Ne postoji prirodni položaj ili zvuk poezije. Svaki element je u odnosu s drugim elementima kulture. Poezija je beskrajno polje premještanja i političke borbe diskursa.

Jezička poezija je nastala kao alternativni i kritički projekt preispitivanja i dovršenja američkog poetskog modernizma (od Gertrude Stein, Williama Carlosa Williamsa i Louisa Zukofskog do *Black Mountain Collegea* i Roberta Creeleyja), odnosno, ona je anticipacija pjesničkog postmodernizma. Jezičkoj poeziji je svojstven paralelizam praktičnog rada s jezikom poezije i teorijskog formalno-jezičkog i političkog semantičkog istraživanja. U teorijskom smislu jezičku poeziju karakterizira čitanje filozofskih tekstova Ludwiga Wittgensteina kao književnog pisma, ukazivanje na filozofiju jezika, prihvaćanje neo i post marksističke kritike društva i prihvaćanje dekonstruktivnih metoda simulacije i razgradnje žargona, žanrova, stilskih obrazaca i paradigmatskih estetskih vrijednosti američkog modernizma. Ranoj jezičkoj poeziji 70-ih svojstven je sintaktičko-formalistički pristup jeziku kao semiološkom sistemu produkcije značenja, a jezičkoj poeziji 80-ih svojstveno je dekonstruktivno preuzimanje ližanrovskih, žargonskih i stilskih shema kao oblika tematizacije i simulacije. Predstavnici jezičke poezije su Charles Bernstein, Ron Silliman, Lyn Hejinian, Barrett Watten, Bruce Andrews, James Sherry, Alan Davies, Douglas Messerli, Michael Davidson, Rachel Blau DuPlessis, Juliana Spahr.

LITERATURA: Andrew1, Andrew2, Andrew3, Berns1, Berns2, Berns3, Berns4, Berns5, Berns6, Đu3, Đu4, Hej1, Mess1, Sherr1, Watte1

Jezička umjetnost. Vidi: Jezik, Konceptualna umjetnost, Neokonceptualna umjetnost, Postkonceptualna umjetnost, Poststrukturalizam, Riječ i slika, Scene jezika, Semiologija slikarstva, Tekstualna umjetnost, Teorija umjetnika, Umjetnost

Jezik. Jezik je sustav (struktura ili praksa) izražavanja, prikazivanja i komunikacije određen sintaksom, semantikom i pragmatikom. Pravila sintakse govore o formalnom poretku elemenata i strukturi jezika. Pravila semantike govore o značenjima jezika. Pravila pragmatike govore o praktičnim uvjetima upotrebe sustava izražavanja, prikazivanja i komunikacije u društvenim intersubjektivnim odnosima. Smisao po-

stojanja bilo kojeg sustava (strukture ili prakse) izražavanja, prikazivanja i komuniciranja je stvaranje i posredovanje značenja. Razlikuju se tri vrste jezika: (1) prirodni jezik, (2) umjetni jezik i (3) metajezik.

Prirodni ili povijesni (lingvistički, verbalni, diskurzivni) jezik na temelju normiranih pravila sintakse, semantike i pragmatike, a ne vizualne ili zvučne pojavnosti, označuje bića, predmete, situacije, događaje ili apstraktne zamisli. Prirodni jezici su hrvatski, engleski, francuski.

Artificijelni jezici ili jezičke igre su stvoreni sustavi (strukture, prakse) imenovanja, izražavanja, prikazivanja i komunikacije koji se ne temelje na općim lingvističkim gramatikama i abecedama nego na proizvoljno, subjektivno ili specifično namjenski izabranim i konstruiranim pravilima upotrebe elemenata. Upotrijebljeni elementi mogu biti znakovi abecede prirodnog jezika, specifični normirani znakovi znanosti (logike, matematike, kibernetike), zvučni znakovi muzike, vizualni znakovi likovnih umjetnosti ili bilo koji drugi fenomeni upotrijebljeni u funkciji izražavanja, prikazivanja i komunikacije. Kada se umjetni jezik tretira kao sustav znakova, onda se njime bavi semiotika. Vizualni jezici likovnih umjetnosti su specifična vrsta artificijelnih jezika.

Metajezik je jezik koji imenuje, izražava, prikazuje i komunicira informacije o općim idejama jezika ili o nekom pojedinačnom i specifičnom jeziku.

Denotativna funkcija jezika je ostvarena kada jezik prikazuje i time označuje bića, predmete, situacije, događaje i apstraktne zamisli. Rečenica tipa "Stol je crne boje" je denotativna, jer označuje i time prikazuje predmet. Konotativne funkcije jezika su ostvarene time što jezik ne izražava, ne prikazuje ili ne komunicira samo izravna denotativna nego i osobna, specifična ili asocijativna značenja. Riječ "vatra" u denotativnom smislu za sve ljude označuje isti fenomen, a u konotativnom smislu za kuhara, metalurga ili palikuću ima sasvim različita značenja.

Jezik o umjetnosti označuje govor i pismo (engleski, hrvatski) čiji je objekt umjetnost. Jezik o umjetnosti čine govor i pismo, tj. diskurs umjetnika, teoretičara umjetnosti, galerista, kustosa i publike. Razlikuju se tri tipa jezika o umjetnosti: (1) uobičajeni jezici svijeta umjetnosti su specifični dijalekti ili žargoni svakodnevnice tipični za razgovore umjetnika. Razlikuju se, na primjer, žargoni ili dijalekti umjetnika pop arta, neokonstruktivizma, konceptualne umjetnosti ili transavangarde, odnosno, zagrebačkih, pariških ili njujorških umjetnika, (2) specijalizirani tehnički jezici svijeta umjetnosti izvedeni iz konkretne umjetničke prakse i (3) teorijski diskursi od poetike i teorije umjetnika preko kritike i povijesti umjetnosti do filozofije umjetnosti i estetike. Jezik o umjetnosti nije vanjski dodatak umjetničkom radu nego sastavni dio umjetničke prakse.

Jezik u umjetnosti je sistem (struktura ili praksa) imenovanja, izražavanja, prikazivanja i komunikacije u svijetu umjetnosti i kulture ostvaren umjetničkim djelom. Jezik u umjetnosti je prirodan jezik, umjetni jezik ili metajezik s denotativnim i konotativnim funkcijama kojima umjetnik ostvaruje svoju zamisao.

Jezik u umjetnosti ima denotativne funkcije kada vizualno pokazuje, prikazuje ili označuje bića, predmete, situacije, događaje, apstraktne zamisli, vizije ili snove. Konotativne funkcije posjeduje kada vizualne reprezentacije ili konstrukcije koristi u okviru umjetničkog djela da bi njima izrazio, prikazao ili komunicirao neko posebno značenje. Na primjer, na slici *Siva abeceda* (1960.) Jaspera Johnsa naslikana slova imaju konotativnu funkciju, jer izražavaju ideju o jeziku kao objektu umjetnosti. Kad postmodernistički slikar David Salle na istoj slici prikazuje geometrijsku apstraktnu kompoziciju i erotski prikaz nage žene, on ih koristi u konotativnoj funkciji prikazujući modele prikazivanja, a ne stvarajući apstraktnu ili erotsku sliku. Jezik u umjetnosti može biti bilo koji vizualni sistem (točaka, linija, površina, predmeta, predmetnih i prostornih odnosa, tjelesnih gestualnih pokreta) koji je izveden s namjerom da bude umjetničko djelo, da bi se izrazile, prikazale i komunicirale umjetničke zamisli.

Jezik umjetnosti je strukturalna, značenjska i vrijednosna povezanost jezika o umjetnosti i jezika u umjetnosti. Jezik umjetnosti je produkcija, komunikacija i recepcija značenja koje umjetničko djelo izražava, prikazuje i komunicira na temelju: (1) vizualnog izgleda i (2) kontekstualnog i povijesnog mjesta u svijetu i povijesti umjetnosti.

Tradicionalna umjetnost nije imala svijest o sebi kao jeziku nego je vlastitu sposobnost stvaranja značenja vidjela kao aspekt likovnog prikazivanja i oblikovanja u službi izražavanja i komunikacije umjetničkih, religioznih i političkih zamisli. Avangardnoj umjetnosti je svojstveno otkriće da je umjetnost jezik ili barem sustav (struktura, praksa) formirana analogno općoj zamisli jezika. Kazimir Maljevič je dodatnim elementom ("znak kulture koji u slikarstvu nastaje karakterističnim korištenjem ravne i zakrivljene linije") nagovijestio zamisao sintaktičkog poretka slike i koda umjetničkog stila. Marcel Duchamp je ready-made objektima pokazao kako se predmeti mogu upotrebljavati kao jezički elementi, slično riječima i rečenicama. Duchampova strategija promjene značenja predmeta mijenjanjem konteksta njegove upotrebe odgovara Wittgensteinovom konceptu

značenja utvrđenom u analitičkoj filozofiji jezika: "Značenje jedne riječi je njezina upotreba u jeziku". U kubističkim, futurističkim, kubofuturističkim, dadaističkim, zenitističkim, konstruktivističkim i nadrealističkim djelima dolazi do kolažnog povezivanja zapisa teksta na prirodnom jeziku i slikovnog rješenja plohe slike, čime se diskurzivni i vizualni jezici povezuju u novu cjelinu.

U neoavangardama zamisao jezika je model realizacije umjetničkog djela. U vizualnoj poeziji i neokonstruktivizmu pažnja je usmjerena na formalna jezička pravila strukturiranja umjetničkog djela, tj. na zamisao sintaktičkog poretka vizualne strukture. Stvaranjem primarnih, umjetnih i formalnih jezika težilo se odbacivanju starog humanističkog i metafizičkog pripovjednog jezika, umjesto kojeg je trebao nastati novi jezik planetarne, medijske i komunikacijske umjetnosti. Teorija informacija je pokazala da se vizualna umjetnička djela mogu tretirati kao primarni informacijski sistemi specifičnog estetskog koda. Iako je oslobođeno svakog narativnog sadržaja (prikazivanja svijeta ili pripovijedanja), formalno sintaktičko djelo vizualne poezije i neokonstruktivizma prenosi specifičnu vizualnu informaciju, čiji je učinak estetski doživljaj samog čina razumijevanja apstraktne poruke.

U konkretnoj poeziji, neodadi i fluksusu se utilitarne zamisli i funkcija prirodnog jezika reduciraju do jezičkog materijala (slova, sintagme, riječi, znaka, glasa, označenog i označitelja). Neoavangardni jezički eksperimenti ne nastaju samo kao intuitivni proboji tradicionalne umjetnosti nego su povezani i s ključnim teorijskim raspravama filozofije jezika, semiotike, semiologije, teorije vizualnih medija, komunikacija i strukturalizma. Oni pripadaju jezičkom obratu XX. stoljeća. Jezičkim obratom ili jezičkom revolucijom naziva se tendencija u humanističkim i društvenim znanostima objašnjavanja i interpretacije znanstvenih pojava i problema na temelju modela filozofije jezika, lingvistike, semiotike, semiologije i teorije informacija.

Konceptualnu umjetnost karakterizira projekt teorijskog i praktičnog redefiniranja umjetnosti po uzoru na teorijske modele jezika. Ta je umjetnost započela upotrebom jezika kao umjetničkog djela pretvarajući Duchampov koncept ready-madea u koncept upotrebe diskurzivnih i artificijelnih, teorijskih jezičkih modela kao objekta umjetnosti. U konceptualnoj umjetnosti vizualni jezik i jezik umjetnosti elementi su složenih kulturoloških mapa u kojima jezik postoji ukazujući na druge jezike. Radovi konceptualne umjetnosti izražavaju i prikazuju složene formalne, značenjske i teorijske odnose jezika koji se susreću u svijetu umjetnosti i određuju značenja umjetničkog djela i umjetnosti. Oni su metajezički radovi, budući da pokazuju, prikazuju i izražavaju prirodu jezika umjetnosti.

Teorije postmoderne polaze od metafizičkih pretpostavki da je svijet određen povijesnom i aktualnom prisutnošću jezika. Jezik u društvu, kulturi i umjetnosti nije jednostavno i direktno prisutan nego je fragmentarno dan odslikavanjem jezika u jeziku, kroz citate, kolaže i montažu. Ni jedan aspekt kulture ne ispušta se iz djelovanja jezika. Za postmodernog čovjeka jezik je jedina priroda. Roland Barthes pisao je da osluškuje brujanje jezika kao što su stari Grci osluškivali brujanje prirode. Povijesna nasljeđa umjetnosti, proizvodi modernizma, avangardi i neoavangardi čudesna su promjenjiva priroda koju umjetničko djelo (od teksta preko slike i skulpture do filma i performansa) odslikava, označuje i simulira.

LITERATURA: Aye1, Bart7, Bart14, Baz1, Benv1, Benv2, Bett1, Blac1, Cass1, Cob1, Cow1, Dele2, Devit1, Eco5, Elt1, Felm2, Hje1, Kraus15, Kris2, Kris5, Kris12, Marti1, Mitch1, Metz2, Metz3, Miš2, Miš3, Miš4, Miš6, Miš7, Paso1, Potrč6, Rot1, Slot4, Sojan2, Sos1, Šk1, Todo2, Todo3, Witt2, Witt3

Jugoslavenska umjetnost. Jugoslavenska umjetnost je naziv za umjetnost nastalu u Hrvatskoj, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini, Makedoniji, Sloveniji i Srbiji između 1918. i 1991. godine. Jugoslavenska umjetnost se može promatrati kao: (1) institucionalni zbir različitih i međusobno neovisnih nacionalnih umjetnosti, (2) kao složeni međuodnos različitih nacionalnih umjetnosti u određenim međusobnim razmjenama i zajedničkom području djelovanja i (3) kao povijesno cjelovit model prevladavanja nacionalnih umjetnosti i prijelaza u novo jedinstvo, tj. u jugoslavensku umjetnost. Detaljne bi analize pokazale da su u razdoblju od 1918.-1991. postojale i djelovale sve tri navedene koncepcije.

Povijest jugoslavenske umjetnosti može se promatrati u pet etapa:

(1) umjetnosti južnoslavenskih naroda koje izražavaju i stvaraju jugoslavensku ideju prije stvaranja zajedničke države 1918. godine,

(2) jugoslavenska umjetnost između 1918. i 1941. godine određena zajedničkim djelovanjem srpske, hrvatske i slovenske umjetnosti na formiranju međunarodno orijentiranog modernizma i avangardi,

(3) umjetnost u vrijeme Drugog svjetskog rata, nacionalne, međusobno odijeljene umjetnosti, umjetnost u egzilu i socijalistički realizam kao umjetnost NOB-a i nove Jugoslavije,

(4) jugoslavenska umjetnost u razdoblju između 1945. i 1991. godine u rasponu od etatističke socijalističke jugoslavenske umjetnosti do nacionalnih umjetnosti i umjetnosti internacionalne orijentacije,

(5) skupni naziv za nacionalne umjetnosti bivših jugoslavenskih zemalja poslije 1991; umjesto termina jugoslavenska umjetnost upotrebljavaju se termini: umjetnost bivših jugoslavenskih zemalja i eks-jugoslavenska umjetnost,
(6) umjetnost treće Jugoslavije; od 1991. do 2000. godine se termin jugoslavenska umjetnost odnosi na umjetnost Srbije, Vojvodine, Kosova i Crne Gore.
Jugoslavenskoj umjetnosti u razdoblju 1945.-1991. godine bila je zajednička povijesna evolucija od socijalističkog realizma do modernizma i postmodernizma. To znači da se 50-ih godina dogodio zaokret od dominantnog utilitarnog socijalističkog realizma prema socijalističkom estetizmu i umjerenom modernizmu, koji izražavaju interese, vrijednosti i uvjerenja novog postrevolucionarnog birokratskog i tehnokratskog sloja. Hrvatsku srpsku, i slovensku kulturu obilježava nastanak neoavangardnih i postavangardnih tendencija koje su surađivale i zajednički izlagale. Razlike su u sljedećem: (1) makedonsku kulturu karakterizira umjereni lirski modernizam s izrazitim balkanskim folklornim i mitološkim nasljeđem, (2) crnogorsku kulturu karakterizira umjereni modernizam figurativnog i fantastičkog karaktera, (3) bosansko-hercegovačku kulturu s jedne strane obilježava umjereni modernizam s jakim socijal-realističkim tragovima, a s druge strane mješavina islamske, katoličke i pravoslavne tradicije, (4) za hrvatsku kulturu karakteristično je postojanje naive, umjerenog modernizma, visokog modernizma, neoavangardi, postavangardi i postmoderne, a značajan je razvoj apstraktne umjetnosti (od lirske apstrakcije do enformela) i neokonstruktivizma, (5) slovensku kulturu obilježava jaka ekspresionistička tradicija i njezina realizacija od umjerenog do visokog modernizma, kao i djelovanje neoavangarde, postavangarde i postmoderne umjetnosti, (6) srpsku kulturu karakterizira postojanje umjerenog modernizma, visokog modernizma, neoavangarde, postavangarde i postmodernizma, a značajne tendencije su intimizam, fantastika s novom figuracijom, enformel, neodadaistički pristupi i konceptualna umjetnost.

LITERATURA: Beo1, Beo2, Beo3, Beo4, Beo5, Den15, Den81, Fra1, Jug1, Jug2, Košč7, Prot4, Prot5, Prot7, Prot11, Šuv131

Jungovska estetika. Vidi: Arhetip, Psihoanaliza

Junk art. Vidi: Hepening, Neodada, Otpad

K

Kaligrafsko slikarstvo. Kaligrafsko slikarstvo je slikarstvo temeljeno na gestualnom, slobodno i ekspresivno rukom naslikanom likovnom znaku. Kaligrafski likovni znak je prepoznatljiv kao: (1) čisti grafički znak bez odnosa prema drugim znacima ili objektima; (2) grafički znak koji je ili doslovni prikaz ili transformacija znakova istočnjačkog (kineskog, japanskog ili arapskog) pisma; (3) aluzivni znak koji na razini vizualne metafore podsjeća na strukturu organskog rasta (list i grananje biljke). Kaligrafski znak ima odlike arhetipskog magijskog znaka koji je, prema jungovskom učenju, temelj formiranja ljudske svijesti. On je trag i posljedica doživljenog unutrašnjeg iskustva u slikarstvu, koje se iskazuje snažnom, reduciranom i direktnom slikarskom gestom.

Kaligrafsko slikarstvo u umjetnosti XX. stoljeća je anticipirano djelom Vasilija Kandinskog (grafički čisti znakovi), Paula Kleea (prikazivanje i transformacija kaligrafskih pisama) i Johannesa Ittena (gestualni crteži nastali tijekom meditativne vježbe).

Poslije Drugog svjetskog rata razvijaju se tri koncepcije kaligrafskog slikarstva: (1) izravno preuzimanje određenog (arapskog, japanskog, kineskog) kaligrafskog pisma i njegovo preoblikovanje u gestualnom apstraktno-ekspresionističkom slikarstvu 40-ih i 50-ih godina (Mark Tobey, Morris Graves, Thomas Merton, Henri Michaux, grupa *Gutai*), (2) reduktivistički pristup ekspresionističkom slikarstvu (apstraktni ekspresionizam, lirska apstrakcija, tašizam), čime se dolazi do čistih likovnih znakovnih struktura ili grafičkih znakova u obojenom monokromnom polju; tako nastali znakovi podsjećaju na kaligrafiju i mogu se shvatiti kao modernistički, formalni prazni kaligrafski znakovi nepostojećih pisama (Franz Kline, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Hans Hartung, Pierre Soulages, Antoni Tàpies), (3) pristup kaligrafskom pismu u postkonceptualnoj umjetnosti 70-ih, unutar kojeg umjetnici istražuju izvaneuropske kulture i u formi ready-madea preuzimaju kaligrafske znakove povijesnih kultura ili ih određuju kao elemente performansa (slikanje kaligrafskih znakova po fotografijama-dokumentima body art akcija Arnulfa Rainera, korištenje kaligrafskih znakova kao scenografije za performanse Joane Jonas ili slikanje kaligrafskog znaka nakon ritualne kontemplacije u radu Zorana Belića W.).

LITERATURA: Legr2, Naul, Sog1, Šuv19, Tu3

Kapitalistički realizam. Kapitalistički realizam je naziv za parodijsku kritiku pop arta ranih 60-ih godina u Njemačkoj. Termin su uveli njemački umjetnici Gerhard Richter, Sigmar Polke i Konrad Fischer-Lueg. Kapitalistički realizam ima sljedeće odlike: (1) nastaje kao parodiranje američkog pop arta i njegove recepcije u Europi, (2) slikarstvo i grafika se prihvaćaju kao kritičko narativno sredstvo prikazivanja i parodiranja stvarnosti potrošačke kulture (bliskost s francuskom narativnom figuracijom), (3) ukazuje se na tipično njemački problem suočavanja estetika istočnonjemačkog socijalističkog realizma i zapadnonjemačkog i američkog potrošačkog pop arta. Drugim riječima, Richter je, došavši iz Istočne Njemačke, gdje je bio pod utjecajem socijalističkog realizma, zapadni pop art i angažiranu umjetnost doživio kao manifestaciju iste umjetničke sveobuhvatne represivne ideologije u uvjetima drugog društvenog i ekonomskog poretka. Karakteristični primjeri su slika *Trostruki portret: Picasso, Fougeron, Gerasimov* (1959.) i izložba-performans *Demonstracija za kapitalistički realizam* (Düsseldorf 1963.) koju je izveo s Konradom Fischer-Luegom. Richterov rad se iz koncepcije kritičkog realizma razvio u strategiju slikarskog doslovnog kopiranja fotografija. Njegov razvoj nije vodio fotorealističkom slikarstvu nego kritičkom ukazivanju na činjenicu da je slikarstvo mrtvo i da u njegovom mrtvilu (neprozirnosti) nestaje i fotografski realizam. Polkeov pristup se razvio u nomadski rad koji se istovremeno odvija u slikarstvu i izvan njega. Njegovi radovi paradoksalno i ironijski, u formi jezičke igre, suprotstavljaju tematizacije kiča, visoke modernističke umjetnosti, parapsihologije i ljevičarske kritike zapadnog potrošačkog društva.

LITERATURA: Balj1, Buc7, Buc14, Grass1, Lipp1, Rich1, Rich2

Kasni kapitalizam. Kasnim kapitalizmom se nazivaju ekonomski razvijena kapitalistička društva i kulture takozvanog *prvog svijeta* (Zapadna Europa, Sjeverna Amerika, pacifički bazen). Pojam kasnog kapitalizma uveo je američki postmarksistički teoretičar kulture Fredric Jameson, ukazujući na stadij kapitalizma koji nastaje preobrazbom industrijske proizvodnje u informacijsku organizaciju društva. Kasni kapitalizam određuje: (a) prevlast sinkronijskog umjesto dijakronijskog, (b) razvojni kontinuum proizvodnje, razmjene i potrošnje robe i informacija, (c) dominantna

uloga masovne kulture kao naddeterminacije svakodnevnice, politike, uživanja, potrošnje i zabave, (d) zamjena internacionalne (hegemonijske) kulture transnacionalnim komunikacijskim i nomadskim odnosima po uzoru na transplanetarnu mrežnu komunikaciju i transnacionalnu i multinacionalnu ekonomiju, (f) decentriranje i slabljenje političkog subjekta, koji postaje subjekt potrošnje vrijednosti, uživanja fikcionalnih objekata želje i masovne zabave koja se vremenom preobražava u mrežnu komunikaciju (*safe sex*, cyberestetika, interaktivni odnosi), (g) preobrazba građanskog društva u sistem anonimnog birokratskog i tehnokratskog upravljanja, od proizvodnje preko informatike do biopolitike ili multikulturalnih međusobno neusporedivih zajednica. U Sjedinjenim američkim državama kasni kapitalizam je paradigmatski primjer tehnosimulacijske produkcije realnosti. Tipični oblici umjetničkog rada su tehno-umjetnost interaktivne komunikacije i zabave, neokonceptualna umjetnost prividnog autokriticizma i umjetnost multikulturalizma (transcendiranog i socijaliziranog pluralizma). Kasni kapitalizam u Zapadnoj Europi nastaje paradoksalnim spojem visoke tehničke produkcije realnosti i mimezisa povijesnih prikaza realnosti u europskoj tradiciji (imperijalizam, kolonijalizam, dekadencija), a tipične forme umjetničkog izraza su instalacija i ambijenti koji su izvedeni iz retroslikarskih formulacija transavangarde, neobaroka, neoekspresionizma, itd. Kasni kapitalizam u pacifičkom bazenu je ekstatički, hedonistički i zavodnički spoj zapadne tehnologije i orijentalne egzotike u jednoj dosad neviđenoj retoričko-eklektičnoj produkciji hiperrealnosti: realnosti realnije od realnog. Tehno-medijski i urbanistički karakter, na primjer, Tokija se ukazuje kao spoj eklektične simulacijske hiperrealnosti u kojoj se prepliću i prožimaju egzotika Orijenta i suvremena medijska proizvodnja mogućih svjetova aktualnosti. Idealna umjetnost ovakvog sistema je umjetnost kiborga ili tijela dovedenog do savršenstva stroja i savršenstva stroja do tjelesne prisutnosti (postojanja). Kasni kapitalizam multiplicira svoje idealne prikaze (hiperrealnosti), pokazujući kako se pojam društvenog konflikta gubi u *jezičkim igrama* anonimne tehno-birokracije ili ekstatičke potrošnje značenja, smisla, vrijednosti i oblika prikazivanja. Po Guyju Debordu *prikaz (image)* je postao krajnji oblik robnog postvarenja.

LITERATURA: Adam1, Deb1, Fos1, Fos6, Hard1, Jam2, Jam3, Jam4, Jam5, Jam6, Jam8, Mcd3, Tuck2

Kasni modernizam. Kasnim modernizmom se naziva umjetnost kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina 20. stoljeća, u kojoj dolazi do kritike ezoterične, elitističke i idealizirane autonomije umjetnosti visokog modernizma razvijanjem intermedijalnih, intertekstualnih i interslikovnih produkcija u književnosti, glazbi, filmu, likovnim umjetnostima i kazalištu. U književnosti nastaje francuski novi roman, u glazbi post-cageovska minimalna glazba, u filmu francuski godardovski novi val, u likovnim umjetnostima postobjektna umjetnost, a u kazalištu ambijentalno kazalište. U okvirima umjetničke prakse nastaju teorijske produkcije čiji je cilj pokazati da teorija nastaje u domenama *nijemosti umjetnosti* visokog modernizma (konceptualna umjetnost, grupa *Art&Language*), odnosno da je slikarstvo efekt posredovanja teksta (*Peinture - Cahiers théoriques*: Marc Devade, Louis Cane). Zamisao posredovanja teksta se razrađuje na sljedeći način: (a) slikarstvo nije moguće bez teksta, gledajući unatrag, tekst je taj koji stvara slikarsku umjetnost, pa to vrijedi i za tradicionalno slikarstvo koje usprkos svojim pretenzijama ne ukazuje na realnost nego na tekst, posebno na religiozni tekst, i (b) teorija se nije smatrala primjerenim objašnjenjem rada nego paralelnim i istovremenim ponašanjem u odnosu na slikarski rad.

LITERATURA: Brej8, Brej16, Brej20, Cau1, Den84, Gold5, Grž5, Harr14, Harr22, Harr33, Hop1, Hopt1, Rest3, Rod1, Šuv92

Kibernetička umjetnost. Kibernetička umjetnost je neokonstruktivistička tendencija zasnovana na upotrebi kibernetičkih sistema u vizualnim umjetnostima. Kibernetika je opća teorija o dinamičkim sistemima upravljanja, tj. znanost o kontroli i komunikaciji između organskog svijeta i stroja, a utemeljio ju je američki matematičar Norbert Wiener neposredno nakon Drugog svjetskog rata. Ona proučava složene kompjutorske sisteme upravljanja i prenošenja informacija, istražujući cjelokupnost odnosa čovjeka i stroja. Kibernetika je interdisciplinarna znanost, budući da povezuje teoriju informacija, semiotiku, elektroniku, lingvistiku, kompjutorske znanosti, biologiju, psihologiju i sociologiju.
U kibernetičkoj estetici Abraham Moles razmatra metode proširivanja ljudskih kreativnih umjetničkih potencijala i znanstvenog istraživanja umjetničke kreativnosti kibernetičkim simulacijskim modelima, kojima se rekonstruiraju postupci stvaranja u umjetnosti. Moles je realizirao teorijske modele koji prikazuju: (1) umjetnog slušatelja ili gledatelja koji bira između vanjskih pojava svijeta na temelju kriterija teorije percepcije, (2) strojeve kao pojačala inteligencije pri razvijanju umjetničke ideje u procesu stvaranja umjetničkog djela, (3) simulacije procesa komponiranja na temelju analize postojećih djela.
Kibernetička umjetnost je nastala u okvirima neo-

konstruktivizma razvojem kinetičke skulpture, kompjutorske umjetnosti i integracijom kinetičkih i kompjutorskih elemenata u složenijim sustavima povezivanja biološkog svijeta i svijeta strojeva. Svaka kinetička skulptura, čiji se elementi pokreću mehanički ili strojno, predstavlja primitivan kibernetički sustav. Francuski kipar Nicolas Schöffer prvu je prostornodinamičku, kibernetičku i zvučnu umjetničku strukturu realizirao 1956. godine. Ta struktura je stroj za stvaranje zvuka. Zvuk nastaje kao reakcija strukture na ambijentalne stimulanse. Filipinac David Medella je radio s klimatskim ambijentalnim modelima, slično ekološko-kibernetičkim radovima Hansa Haackea, u kojima su povezivani biološki i klimatski sistemi. Čileanac Enrique Castrop-Cid je organizirao prvu izložbu robota 1965. godine. Kalifornijski umjetnik Charles Mattox je stvarao mehaničke (kinetičke) skulpture, koje nisu bile samo mehanizmi nego su reagirale na izvanjske stimulanse i, ovisno o reakciji na njih, ostvarivale primitivne oblike ponašanja. U radu *Oscilator #5 fotosenzitivan* (1965.) se pomoću fotoćelije i svjetlosnog signala brzina osciliranja objekta povećava što mu se promatrač više približava. Postmodernističku teoriju kibernetike, određenu terminima *cyber space* (prostor određen regulacionim odnosima između kompjutora i biološkog sistema, kompjutorski ekranski simulacioni prostor), kiborg (umjetno tijelo, robot, tijelo simulirano kompjutorom i prikazano na ekranu) i virtualni prostor, razvili su teoretičari postmodernizma Jean Baudrillard, Paul Virilio, Gilles Deleuze i Félix Guattari. Ta teorija je estetička, a kibernetičke sisteme promatra kao medije masovne kulture. Postmodernistička teorija *cyber spacea,* kiborga i virtualnih prostora raspravlja o medijskim, psihološkim, reprezentativnim i društvenim problemima kibernetičkog društva i njegove totalizirajuće sveoubuhvatnosti koja prodire u biološku definiciju subjekta. Subjekt više nije samo biološko biće nego biće koje je *interfaceima* (posrednicima) povezano s elektroničkim senzorima, koji proširuju domene osjetilnih doživljaja i s elektroničkim računarskim procesorskim i memorijskim jedinicama, koje ubrzavaju, proširuju i transformiraju domene misaonih, perceptivnih, emocionalnih i seksualnih doživljaja. Baudrillard razvija sociološku teoriju simulacija i filozofiju ekrana (površine na kojoj se vizualiziraju digitalne sintaktičke i semantičke strukture kompjutorskih, televizijskih i video sistema). Virilio govori o sažimanju vremena i prostora u novim sistemima komunikacija, ukazujući na subjekt kao na biće s elektroničkim protezama, a Deleuze i Guattari o strojevima želje, tj. o psihološkom efektu novih kibernetičkih bića (o želji koju kod čovjeka stvara stroj). Postmodernistička kibernetička teorija, za razliku od utopijske i optimističke teorije neokonstruktivizma, pod utjecajem znanstvenofantastične književnosti i filma, vidi kibernetičko društvo kao apokaliptičko, fatalno i opsceno. Dok je umjetnik kibernetičar u neokonstruktivizmu preuzimao ulogu znanstvenika istraživača, postmoderni umjetnik kibernetičar je umjetnik koji svoj koncept realizira posredstvom: (1) medija koji su dostupni velikom broju korisnika u masovnoj kulturi, (2) tehničara koji njegov projekt provode u djelo. S kibernetičkim sistemima, između ostalih, rade Jenny Holzer, Alan Rath i Catherine Ikam.

LITERATURA: Andel, Arol, Benl, Bih7, Braid2, Burnh8, Druckl, Košnl, Markovl, Molel, Morsl, Pet2, Pon3, Vir2, Virual1

Kiborg. Kiborg *(cyborg)* je artificijelni (tehnobiološki) organizam. U žargonima teorije umjetnosti i kulture razlikuju se dva koncepta: (1) *robot* je artificijelno tijelo različito od drugih tijela i izdvojeno iz prostora, a vođeno zadatim algoritmom biološkog (ljudskog) subjekta, i (2) *kiborg* je artificijelni regulacijski sistem uspostavljen između biološkog organizma i elektronsko-mehaničkog sistema. U metaforičnom smislu kiborgom se naziva svako artificijelno tijelo, otjelotvorenje ili oprostorenje, od video-kompjutorske instalacije preko mehaničkih lutaka ili bioloških tijela s protezama do kibernetičkih produkata (robotika) ili znanstveno-fantastičnih *projekcija* paramitoloških bića (s drugih planeta ili proizvedenih u elektronskim i genetičarskim laboratorijima). Kiborg je metaforično biće neograničenih mogućnosti *travestiranja* (regulacijskog *preoblačenja* i maskiranja) u svijetu elektronske simulacijske realnosti. U filozofskom smislu kiborg je: (a) biće nastalo sintezom *bića* i *nebića* (metafizika stroja, metafizika drugog tijela od biološkog tijela, drugog života od biološkog života), (b) *analitičko biće* koje je posljedica (hardverska realizacija) analitičkih propozicija tehnike (filozofija jezika, filozofija stroja), i (c) *ono* što pokazuje interaktivne veze između prisutnosti (ontologije), izgleda (morfologije) i pojavnosti (recepcije, potrošnje) prostorno vremenskog događaja artificijelnog svijeta (fenomenologija).

Mijenjaju se odnosi uzroka i posljedice, odnosno, sudbine i fatalnosti. Uspostavljanje *(Her-stellen)* i pred-stavljanje *(Dar-stellen)* preklapaju se na ekranu koji pokazuje kako se *protetski* spoj biološkog i elektronskog događa istovremeno u vremenu stroja i realnom vremenu, odnosno u fizičkom i virtualnom prostoru. Ne samo da je poništena paradigma postavljanja (prisutnosti) nego i paradigma prikazivanja (odsutnosti). Pitanje granice organizma i granice stroja

svodi se na pitanje gdje počinje stroj, a gdje završava organizam? Granice su relativizirane i *ljudsko biće* više ne osjeća sebe kao završeno (cjelovito, organski jedinstveno) tijelo nego kao produženo tijelo, ali i kao ono što se nadovezuje na stroj. Nešto između tijela i stroja. To nešto je polazna epistemološka razlika.

LITRATURA: Andel, Arol, Ben1, Bih7, Braid2, Burnh8, Druck1, Košn1, Markov1, Mole1, Mors1, Pet2, Pon3, Vir2, Virtual1

Kič. Kič je pseudoumjetnički fenomen popularne i komercijalne umjetnosti, proizvod industrijske revolucije i urbane masovne kulture modernog građanskog društva. Prema mišljenju Hermanna Brocha širenje kiča počelo je u doba romantizma, kada je nastao rascjep između umjetnosti i publike. Kič izmiče formalnom definiranju, budući da lako mijenja oblike, prilagođava se duhu vremena i prisutan je u najrazličitijim društvenim situacijama potrošnje i zadovoljenja želja. Ideološki se kič, nastao u socijalističkim zemljama Istočne Europe u funkciji ostvarenja komunističke utopije (besklasnog društva kao raja na zemlji), razlikuje od potrošačkog kiča u zapadnim kapitalističkim zemljama (potrošačkog raja: robna kuća, supermarket ili Disneyland). Teoretičar modernizma Clement Greenberg konstatira da je kič mehanički produkt i da je njegovo djelovanje određeno tipičnim potrošačkim klišejima, tj. da se kič mijenja u skladu s promjenama stilova umjetnosti, ali da u biti uvijek ostaje isti. Kič se javlja kao stil života. Opće odrednice kiča su loš ukus, vulgarnost, površnost, otrcanost, sentimentalnost i sladunjavost, bez obzira da je li riječ o predmetima, životnoj sredini ili ponašanju. Gillo Dorfles definira kič čovjeka kao korisnika lošeg ukusa, koji misli da umjetnost mora pružiti samo ugodne, dopadljive i zaslađene utiske. Kič je tipičan primjer krivog načina približavanja umjetnosti i kulture mentalitetu mase jezikom koji je imitacija autentičnog umjetničkog izraza. Imitacije autentičnog umjetničkog izraza se realiziraju mehaničkim sredstvima kopiranja i umnožavanja, replikama, smanjenjem dimenzija, prenošenjem u druge medije, upotrebom umjetnih materijala, pojednostavnjenjem umjetničkih zamisli. Kič nije loša ili neuspjela umjetnost nego proizvod potrošačkog društva, a uvjetovan je hiperprodukcijom i potrošnjom predmeta i ideja.

Granice između kiča i umjetnosti su nestabilne i otvorene. Clement Greenberg je ukazao na paralelnost kiča i avangarde kao suprotnih polova modernističke kulture. Avangarda i kič su oblici koji koriste umjetnost (zamisao umjetnosti, postupke stvaranja umjetnosti, umjetničke formule, umjetničke predmete) da bi izrazili duhovno stanje moderne kulture. Oni se razlikuju u tome, piše Greenberg, što avangarda imitira proces stvaranja i funkcioniranja umjetnosti, a kič njene efekte. U modernističkoj kulturi očituju se tendencije neutralizacije avangardističkih provokacija i eksperimenata prevođenjem njenih rezultata u visoku kulturu (visoki modernizam) i popularnu masovnu kulturu (kič). S druge strane, avangarda (dada, nadrealizam), neoavangarda (neodada, fluksus), pop art, konceptualna umjetnost i postmodernizmi preispituju, destruiraju, dekonstruiraju, koriste ili parodiraju elemente popularne kič kulture (reklame, televizijske serije, filmovi, popularna muzika, itd.). Dada je provodila izravnu destrukciju tipičnih kič predmeta, oblika ponašanja kič čovjeka i potrošačke kulture industrijskog masovnog potrošačkog društva. Nadrealizam i postnadrealizam su istraživali i reproducirali (simulirali) područja potisnutih želja, fetiširanih predmeta, površnog zadovoljstva svakodnevnice, otkrivajući u kiču potisnute želje i skrivenu seksualnost. Neodada i fluksus su svojim interesom za prolaznost predmeta, otpade, smetlišta i mehanizme društvene potrošnje razvili kritičku i moralističku alternativu potrošačkoj eksploziji masovne kulture 50-ih i 60-ih godina. Pop art je imao dvostruku dimenziju: bio je kritika potrošačkog društva (karikiranje predmeta i odnosa u potrošačkom društvu), ali i svjesna estetizacija kiča, tj. obrat od bezvrijednog predmeta svakodnevne potrošnje u umjetničko djelo. Dorfles je ranih 70-ih iznio tezu da se konceptualna umjetnost može tumačiti kao reakcija na umjetnički predmet (umjetničko djelo) sveden na robu, kojem se publika divi samo kao dragocjenom predmetu koji se dobro prodaje na tržištu. Kao predstavnik masovne kulture (javnih medija, potrošnje i zabave), kič se u postmodernizmu smatra jednim od bitnih aspekata artificijelnog okruženja postmodernog čovjeka. Umjetnička djela postmodernizma imaju aktivan odnos prema kiču preko strategija konceptualne umjetnosti (defetišizacija umjetničkog predmeta, direktna upotreba predmeta kulture, racionalizacija specifičnih društvenih odnosa konzumacije i potrošnje) i pop arta (pretjerano naglašena estetizacija predmeta, simulacija kiča, parodiranje potrošačkog mentaliteta). Postmodernizam, posebno neokonceptualizam (neekspresionizam, simulacionizam), za razliku od konceptualne umjetnosti i pop arta, ne zauzima distancu promatrača, prikazivača i kritičara nego ulazi u svijet kiča stvarajući paradoksalne situacije koje istovremeno pokazuju: (1) da je postmodernistička umjetnost mimezis kiča, tj. da odslikava predodžbe, simbole i metafore masovne kulture, koja je dominantna kultura i realnost postmoderne, (2) da se prema toj kulturi ne odnosi

moralistički i s distancom nego je njezin dio koji je dekonstruira, parodira i ironizira iznutra, (3) da kiču pristupa kao složenom totalizirajućem društvenom sistemu proizvodnje, razmjene i potrošnje vrijednosti, značenja, životnih stereotipa, oblika mišljenja i doživljaja sebe i svijeta. Za postmodernizam loš ukus, vulgarnost, površnost, otrcanost, sentimentalnost i sladunjavost kiča nisu negativne kvalitete masovne kulture koje treba moralistički osuditi, kao što su to činile avangarda i neoavangarda nego aspekti realnosti aktualnog svijeta, čiju metafizičku prirodu treba razotkriti, prikazati i doživjeti.

LITERATURA: Ado6, Ado15, Čelb2, Dorfl, Fiske1, Green8, Hor3, Lipp1, Mole2, Var1

Kineska kulturna revolucija. Kineska kulturna revolucija je masovni i populistički, partijski predvođeni pokret čiji je cilj bio kritika i revolucionarna preobrazba birokratskih struktura i statične real-socijalističke postrevolucionarne organizacije društva. Zapravo, riječ je o borbi za moć i utjecaj u kineskoj komunističkoj partiji i društvu. Pokret je inicirao predsjednik Narodne republike Kine Mao Zedong kroz borbu sa svojim partijskim rivalima Deng Xiaopingom i Liu Shaoqiem početkom 60-ih. Kulturnu revoluciju karakterizira radikalno-populistički postavljena zamisao klasne borbe i masovne preobrazbe društva kroz aktivističke revolucionarne organizacije kao što su grupe ili jedinice *Crvene garde.* Kulturna revolucija je trajala od 1966. do 1976. godine i dovela je do masovnih promjena i razaranja modernih institucija u kineskom društvu razaranjem statusa građanina, uloge porodice, funkcija kulture, autonomija profesija, itd. Kulturnu revoluciju su predvodili predsjednik Mao, Lin Biao, Jiang Qing i Chen Boda kao vodeći teoretičar od 1965. Prva masovna akcija je bila uperena protiv institucija Komunističke partije Kine. Milijunsku *Crvenu gardu* su činili studenti i đaci koji su djelovali kao udarna snaga Kulturne revolucije u obračunima s političkim protivnicima. Maove koncepcije su objavljivane u brojnim propagandnim knjigama. Za provedbu Kulturne revolucije razvijen je cijeli sistem propagande (plakati, javni mitinzi, revolucionarne *procesije,* revolucionarni *rituali* verbalnih i fizičkih obračuna u društvu). Govorilo se o 'četiri velika prava': sloboda govora, potpuno izražavanje, pokretanje velikih debata i ispisivanje propagandnih plakata. Radikalizacija Kulturne revolucije je vodila kaosu u društvu koji se očitovao u individualnoj nesigurnosti i poništavanju građanskih sloboda, ali i u sukobima i obračunima konkurentskih grupa *Crvenih brigada.* Radikalni period Kulturne revolucije je završen 1969., nakon čega dolazi do konsolidiranja i institucionaliziranja unutar kineskog društva pod vodstvom predsjednika Maoa.

Recepcija Kineske kulturne revolucije na Zapadu je bila znatna među ljevičarski orijentiranim neoavangardnim i postavangardnim umjetnicima 60-ih godina. O kulturnoj revoluciji kao novom modelu oslobođenja je pisao i govorio američki kompozitor John Cage (*John Cage Talking to Hans G. Helms on Music & Politics,* 1972.) suočavajući zamisli maoizma i američkog anarhizma. Do izuzetne odlučne i dramatične recepcije zamisli Kineske kulturne revolucije je došlo u Francuskoj, gdje je dio ljevičarske inteligencije prihvatio programska i partijska opredjeljenja Kulturne revolucije konfrontirajući se s birokratiziranom i prosovjetskom Komunističkom partijom Francuske i tada staromodnom sartreovskom egzistencijalističkom ljevicom. Autori okupljeni oko časopisa *Tel Quel,* naročito Philippe Sollers, Marcelin Pleynet i Julia Kristeva, počeli su teorijsko i praktično prenošenje maoističkih kontradikcija u interpretacije i prevladavanje šezdesetoosmaškog poraza ljevice tijekom ranih 70-ih godina. Julia Kristeva je objavila pro-feminstičku studiju o kineskoj ženi (*Des Chinoises,* 1974.), a Sollers ključno djelo poststrukturalističkog materijalizma *Sur le matérialisme* (1974.). Sollers, Kristeva, Pleynet, Barthes i Wahl su posjetili Kinu u svibnju 1974. Barthes i Wahl su nakon povratka iz Kine objavili u *Le Mondeu* kritiku Kulturne revolucije. Slikari Marc Devade i Louis Cane okupljeni oko časopisa *Peinture - Cahiers théoriques* (1971.-1975.) su zamisli klasne borbe primjenjivali u praksi i teoriji slikarstva. Redatelj Jean-Luc Godard je realizirao filmska djela u smjeru novoljevičarskog i maoističkog rada (*La Chinoise, ou plutôt à la Chinoise,* 1967.). U početku Kineskoj kulturnoj revoluciji su pažnju posvetili i teoretičari i filozofi Louis Althusser, Roland Barthes, François Wahl, Jacques Derrida, kao i neki lacanovski orijentirani teoretičari. Maoističku reinterpretaciju kasnog, lacanovski orijentiranog strukturalizma je u filozofskom smislu izveo Alain Badiou (*Théorie de la contradiction.* 1975. i *Théorie du sujet,* 1982.) razradivši političku teoriju subjekta. Njegova poanta je da je svaki subjekt politički, a da se preobrazba objekta u subjekt odigrava u klasnoj borbi. Zapadnu recepciju Kineske kulturne revolucije na paradoksalan način zaokružuje postmodernistička opera Johna Adamsa *Nixon in China* (1987.) koja govori o trenutku otvaranja Kine Zapadu. Adamsova opera inicira postljevičarski ili proto-kapitalistički postmodernistički pogled na kinesko-američku suvremenu povijest.

LITERATURA: Bours1, Cag1, Dev1, Dev5, Dev7, Ferry1, Ff1, Ff2, Hollw2, Schworz1, Tan1, Telq1, Telq2

Kinetička umjetnost. Kinetička umjetnost, umjetnička djela koja se kreću u prostoru ili stvaraju vizualnu iluziju kretanja. U kinetičkoj umjetnosti razlikuju se tri vrste kretanja: (1) stvarno kretanje, mobili, pokretno osvjetljenje, mehaničko strojno kretanje, (2) virtualno kretanje, reakcija promatračevog oka na statične vizualne poticaje, tj. stvaranje optičke iluzije kretanja i vibriranja statične vizualne strukture; (3) kretanje promatrača ispred umjetničkog djela ili manipuliranje dijelovima umjetničkog djela, čime ono mijenja oblik i položaj u prostoru. Ciljevi kinetičke umjetnosti su: (1) razvoj apstraktnih i konstruktivnih tehničkih metoda u vizualnom oblikovanju kretanja, (2) konstruiranje mehaničkih, svjetlosnih i elektroničkih sustava kao umjetničkog djela, (3) omogućavanje aktivnog perceptivnog udjela promatrača, (4) sinteza vizualnih i dinamičkih umjetno stvorenih sustava u spektaklima, (5) stvaranje prostorno-vremenski i vizualno promjenjivog okruženja. Uvođenjem vremenske komponente i transformacijom statičnog likovnog djela u dinamički svjetlosni događaj ili mehanički dinamički objekt kinetička je umjetnost proširila zamisli skulpture i ambijenta. Zamisli kinetičke umjetnosti ukazuju na modernistički projekt tehničke preobrazbe i estetizacije suvremenog svijeta. Mobilima se nazivaju statične skulpture i objekti čiji se elementi mogu pomicati i premještati, čime se mijenja njihova struktura, prostorni raspored i vizualni izgled. Robotom se nazivaju mehanička tijela koja se kreću u prostoru i koja svojim izgledom i ponašanjem kibernetički simuliraju kretanje ljudskog ili životinjskog tijela. Luminoplastike su dinamičke skulpture i objekti čije mehaničko kretanje uzrokuje kretanje svjetlosti (dinamičke svjetlosne efekte).

Povijest kinetičke umjetnosti ima dva izvora: (1) luminizam ili muziku boja, (2) avangardni futuristički, dadaistički i konstruktivistički eksperiment.

Luminizmom ili muzikom boja naziva se umjetnost komponiranja i konstruiranja dinamičnih svjetlosnih struktura. Luminizam je podvrsta kinetičke umjetnosti, jer se zasniva na kretanju svjetlosti. Smatra se da je luminizam nastao početkom XVIII. stoljeća kada je svećenik Louis Bertrand Castel konstruirao svjetlosne orgulje. Ruski kompozitor i teozof Aleksandar Skrjabin je početkom XX. stoljeća radio na povezivanju zvuka, svjetlosti i teatra u cjeloviti spektakl. Oko 1910. godine sa svjetlosnim eksperimentima radili su futuristički pioniri apstraktnog filma Arnaldo Ginna i Bruno Corra. 20-ih godina značajni su eksperimenti Thomasa Wilfreda, Oskara Fischingera, eksperimentalne radionice u avangardnoj umjetničkoj školi *Bauhaus*, u kojoj su djelovali Ludwig Hirschfeld-Mack, Joseph Hartwig i Kurt Schwerdtfeger. Oskar Fischinger se 1936. nastanio u Kaliforniji, gdje je osnovao školu muzike boja povezujući istočna mistička učenja i suvremenu tehniku. S njim su surađivali James Whitney, Jordan Belson i Harry Smith.

Zamisao fizičkog kretanja anticipirana je i proglašena bitnim aspektom nove estetike u futurističkim manifestima, a u slikarstvu simbolički i iluzionistički naznačena. Duchampov ready-made *Kotač bicikla* (1913.) je i kinetičko umjetničko djelo, jer se kotač postavljen na stolicu može okretati. Učinak okretanja kotača i svjetlosnog poremećaja uključen je u zamisao i realizaciju tog ready-madea. Njegov rad *Rotaciona stakla (precizne optike)* (1920.) sastoji se od pet staklenih diskova s naslikanim koncentričnim krugovima koji rotiraju na istoj osovini, stvarajući neprekidnu strukturu koncentričnih krugova. Hans Richter je eksperimentirao sa svjetlosnim fenomenima u apstraktnom filmu. Vladimir Tatljin je *Spomenik Trećoj internacionali* (maketa, 1919.-1920.) zamislio kao rotirajuću arhitektonsku konstrukciju. Naum Gabo realizirao je rad *Kinetička skulptura: stojeći val* (1920.) uvodeći vrijeme u plastičke umjetnosti kao novi element. Moholy-Nagy je realizirao *Svjetlosno-prostorni modulator* (1922.-1930.) kao složeni mehaničko-svjetlosni sklop. Alexander Calder je pred Drugi svjetski rat konstruirao elastične skulpture koje je pokretalo strujanje zraka. Češki avangardni kipar Zdeněk Pešánek je koncipirao, modelirao ili realizirao svjetlosno kinetičke i neonske radove između 1926. i 1937. Njegov značajan projekt je kinetička svjetlosna plastika za Edisonovu transformatorsku stanicu u Pragu iz 1929.-1930.

Razvoj kinetičke umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata počinje sredinom 50-ih godina obnovom konstruktivističkih ideja. Inicijalna izložba kinetičke umjetnosti *Pokret* održana je u galeriji Denise René u Parizu 1955. godine. Sudjelovali su: Agam, Burri, Calder, Duchamp, Jakobson, Soto, Tinguely i Vasarely. Kinetička umjetnost u neokonstruktivizmu nije više samo projekt ili model utopijskog djela nego tehnički mogući projekt koji odgovara društvenim proizvodnim mogućnostima visokog modernizma. Nicolas Schöffer je razvio teoriju spaciodinamizma i za pokretanje skulptura koristio elektroničke sisteme upravljanja. Za razliku od neokonstruktivista, Jean Tinguely je strojnoj estetici pristupao s ironijom, stvarajući strojeve koji sami sebe uništavaju, koji pjevaju, crtaju, nervozno se trzaju ili izbacuju lopte. Njegov se rad zasniva na istovremeno sistematičnom i iznenađujućem stvaranju ritmova mehaničkih aliteracija. Njemačka grupa *Zero* je zamisao kinetičke i lumino skulpture pretvorila u ambijent umjetničkog događaja (hepeninga), povezujući konstruktivne

postupke, funkcije igre i ironične sadržaje. Sa svjetlosnim objektima i ambijentima eksperimentirala je francuska grupa *GRAV* (*Groupe de Recherche d'Art Visuelle*) radeći po uzoru na znanstvena istraživanja u koja su uključeni ludistički efekti. Engleska slikarica Bridget Riley radila je slike čija struktura valovitih linija izaziva iluziju vibracije površine. Ona je statičke poretke plošnih slikovnih Gestalta koristila da bi iluzionistički proizvela učinak pokreta i vibracije. Takis je eksperimentirao s magnetnim sistemima u kojima je privlačenje i odbijanje magneta uzrokovalo kretanje strukture ili lebdenje metalnih komada. Le Parc je eksperimentirao s mobilima i vibrirajućom svjetlošću. Aleksandar Srnec je radio s mobilima i luminoplastikom, a Koloman Novak sa svjetlosnim ambijentima.

LITERATURA: And1, Bent1, Bent3, Burnh9, Com3, Den2, Den57, Den58, Den102, Konst1, Kos1, Luc4, Parc1, Peš1, Popp1, Popp2, Shar1, Sus5, Sus7, Sus8, Šuv96

Knjiga umjetnika. Knjige umjetnika (knjiga kao umjetnost) su umjetnički koncepti avangardi, neoavangardi i postavangadi realizirani u mediju knjige. To je sredstvo uobličivanja, priopćivanja i otjelotvorenja zamisli umjetnika koji su napustili postupke stvaranja tradicionalnih djela (slika, grafika, skulptura). Prve knjige umjetnika nastale su početkom XX. stoljeća u futurizmu, kubofuturizmu, dadi, konstruktivizmu, suprematizmu, zenitizmu i nadrealizmu. Pojam je definiran krajem 60-ih da bi se opisali radovi neodade, fluksusa, konkretne poezije, vizualne poezije, procesualne umjetnosti i konceptualne umjetnosti.

Razlikuju se: (1) knjiga-objekt, (2) knjiga-rad, (3) knjiga-dokument, (4) knjiga-teorijski objekt.

Knjiga-objekt je svojstvena neodadi, fluksusu, konkretnoj i vizualnoj poeziji. Engleski umjetnik John Latham koristio je knjige kao elemente pomoću kojih je gradio skulpture. Slavko Bogdanović (grupa *Kôd*) zakivao je knjige čavlima. Iztok Geister Plamen (grupa *OHO*) realizirao je *Zvučnu knjigu* (1967.), koja pri listanju stvara zvuk, a Marko Pogačnik (grupa *OHO*) *Knjigu artikl* (1966.), koja je sam predmet. Vladan Radovanović je u knjizi *Pustolina* (1968.) pošao od uobičajenog modela knjige kao tekstualnog posrednika, da bi je pretvorio u prostorni rad: stranice se ne listaju nego čine traku, a otvor na jednoj stranici omogućuje čitanje riječi na drugoj. Pokazuje se da je tijelo knjige otvoren transformacijski prostor koji knjigu pretvara u likovno djelo, a likovno djelo u knjigu.

Knjiga-rad pokazuje sebe kao knjigu: predmetni i značenjski aspekti knjige tautološki se pokazuju kao aspekti umjetničkog djela. Iztok Geister Plamen realizirao je *Embrionalnu knjigu* (1967.) kao osnovni model i zametak svake knjige: na svakoj stranici knjige piše ono što ona jest, tj. na prvoj piše prva stranica, a na zadnjoj zadnja stranica. Mangelosove knjige su istovremeno i predmeti za gledanje (vrsta minijaturne skulpture), vizualne kaligrafske strukture (slike) i knjige zapisa misli umjetnika za čitanje. Sol LeWitt je model knjige koristio za prezentaciju svojih koncepcija. Neke njegove knjige su knjige-rad, kao na primjer *Lokacije linija* (1974.) i *Lokacije ravnih, izlomljenih & prekinutih linija i sve njihove kombinacije* (1976.), budući da se prostor i svojstva knjige koriste kao predmet za realizaciju koncepta. U knjizi *Lokacije linija* lijeva i desna stranica čine par: na lijevoj stranici je tekstualni opis položaja linije u odnosu na stranicu knjige, a na desnoj je izveden odgovarajući crtež linije. Njemačka umjetnica Hanne Darboven realizirala je knjige zasnovane na formalnom zapisu, klasificirane po datumima i sređene u biblioteku. Listanje knjige odgovara kalendarskom protjecanju vremena. Knjige Mladena Stilinovića i Vlade Marteka su intervencije u prostoru knjige, koje formalne aspekte knjige kao predmeta suočuju s formalnim aspektima knjige kao medija i koje se koriste za političku poruku koja dekonstruira jezik svakodnevnice i ideološke diskurse.

Knjiga-dokument je oblik uređenja i prezentacije dokumentacije o akcijama i instalacijama umjetnika u body artu, performansu, ambijentalnoj umjetnosti, land artu i horizontalnoj plastici. Za kratkotrajne akcije, neponovljive geste ili instalacije u udaljenim i nepristupačnim prostorima knjiga postaje oblik dokumentiranja i posredovanja informacija o djelovanju umjetnika. Knjige-dokumente s putovanja realizirali su Richard Long i Hamish Fulton, a s performansa Joseph Beuys, Marina Abramović i Ulay.

Knjige-teorijski objekti konceptualne umjetnosti oblikom i funkcijama, vizualnim i tekstualnim sadržajem teorijski problematiziraju prirodu, jezik i mentalno predočivanje u umjetnosti. Takve knjige su realizirali *Art&Language*, Ian Burn, Mel Ramsden, Mel Bochner, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler, Ian Wilson, kao i Mladen Stilinović, Vlado Martek, Balint Szombathy, Raša Todosijević, *Grupa 143*.

Knjige umjetnika su od početka stoljeća do kraja 70-ih godina najčešće realizirane ručnom izradom, fotokopiranjem ili jeftinim tiskarskim tehnikama (offset) u malim nakladama. U postmodernizmu 80-ih i 90-ih godina knjiga umjetnika razvija problemske aspekte predmeta, rada, dokumenta ili teorijskog objekta, ali se način realizacije mijenja, jer knjiga

postaje luksuzni, ekskluzivni, visokotiražni proizvod, koji povezuje suptilne, duhovite, konceptualne i duhovne zamisli umjetnika s oblicima izražavanja u masovnim medijima. Narušavanje granica između knjige umjetnika, monografije i kataloga nije samo posljedica tehničkih i ekonomskih promjena u svijetu umjetnosti nego i poetički stav koji umjetničko djelo ne povezuje samo s predmetom nego ga vidi u stalnoj medijskoj transformaciji od umjetničkog djela kao predmeta, preko reprodukcije i informacije o umjetničkom djelu do reprodukcije i informacije koja postaje autonomno umjetničko djelo. Postmodernističke knjige umjetnika radili su Anselm Kiefer, Jürgen Partenheimer, Francesco Clemente, Barbara Kruger, Richard Prince.

LITERATURA: Boo1, Cela3, Comp1, Fur1, Lipp10, Ly1, Morg4, Ries1, Row1, Schwa1, Sieg1

Kod. Kod je u lingvistici skup kojim raspolaže neki govornik. Kod je pokazna povezanost primjera i pravila u komunikacijskoj poruci. Na primjer, u porodičnom žargonu neka će riječ poprimiti značenje koje je razumljivo samo članovima te porodice kojima je taj kod poznat. Kod je u semiotici znakovni niz ili sistem na koji upućuje neka poruka. Kod se definira kao skup semiotičkih ili semioloških činjenica u okviru nekog sekundarnog sistema označavanja. Kod je kombinacija znakova koja omogućava razumijevanje slike, skulpture, arhitekture, pjesme, glazbe, odjeće, kulinarskih običaja, magijskih formula.

Vizualna komunikacija se ne zasniva samo na lingvističkim nego i na semiotičkim ili semiološkim vizualnim porukama i kodovima. Po Umbertu Ecu vizualni kodovi su: (1) perceptivni kodovi – uspostavljaju uvjete efektivne percepcije, (2) kodovi prepoznavanja – uspostavljaju uvjete perceptivnog prepoznavanja vizualnih objekata (seme: grupe označenih, na primjer, crne pruge na bijelom kaputu), (3) kodovi prijenosa – uspostavljaju uvjete prepoznavanja nosioca vizualne poruke (točke rastera kod tiskane fotografije ili linije koje čine televizijsku sliku), (4) tonalni kodovi – uspostavljaju moguće varijante ili sisteme konotacija na kojima se zasnivaju moguće usporedne sličnosti ikoničkih znakova s referentnim objektima (na primjer, prepoznavanje vertikalne linije na površini slike kao ljudske figure ili drveta), (5) ikonički kodovi – uspostavljaju se na perceptivnim elementima suglasno kodovima prijenosa, artikuliraju se kao figure (kodirani grafički poredak), znakovi (zastupnici) ili seme (ikoničke slike, na primjer, jahač na konju, naga žena u krevetu), (6) ikonografski kodovi – uspostavljaju potencijalne odnose označenog i označitelja u ikoničkom znaku anticipirajući složena i varijantna značenja (na primjer, prikazana zastava na slici koja vijori na vjetru može značiti patriotizam, poziv u rat, odnosno, konjanik može biti putnik, vitez, kauboj, ratnik, bjegunac), (7) kodovi ukusa – uspostavljaju se kroz različite varijacije kao seme prepoznavanja i prihvaćanja, odnosno, usvajanja, identifikacije, dopadanja i normiranja vrijednosti (na primjer, slika grčkog hrama ukazuje na univerzalnu vizualnu, arhitektonsku ili kozmičku harmoniju), (8) retorički kodovi – uspostavljaju se kroz konvencije, navike, običaje ili pravila komunikacije, pri tome, (a) vizualne retoričke figure su one koje se mogu svesti na verbalna značenja, (b) vizualne retoričke premise su ikonografske seme koje obećavaju emotivne konotacije (na primjer, slika koja prikazuje čovjeka koji stoji sam na ulici ukazuje na usamljenost), (c) vizualni retorički argumenti su karakteristični za filmsko prikazivanje u kojem odnos različitih kadrova (slika) komunicira složeno značenje, (9) stilistički kodovi ukazuju na autorski identitet (ljudska figura koja se u filmu udaljava iz prvog plana i gubi u daljini ukazuje na Chaplina) ili karakteristični period stvaranja (krupni planovi psihološki izražajnih lica u fotografiji ili filmu ukazuju na ekspresionističku umjetnost), (10) kodovi nesvjesnog mogu biti ikonički, ikonološki, stilistički ili retorički, a ukazuju na specifične psihološke situacije, odnosno, potencijalne motivacije drugog ili odsutnog.

LITERURA: Band9, Bart7, Benv2, Cob1, Ec3, Ec3, Ec4, Ec5, Ec6, Kod1, Schef6

Kognitivna estetika. Kognitivna estetika ima relativno autonoman status discipline koja se razvija u okvirima široko shvaćene tradicije analitičke filozofije i u direktnim je odnosima s psihologijom (psihologija percepcije, kognitivna psihologija) primijenjenom na područja estetskog i umjetničkog. Kognitivna estetika se, načelno, razvija u tri smjera: (a) kao empirijska disciplina koja koristi rezultate empirijskih kognitivnih znanosti u objašnjavanju i interpretiranju ontologije estetskog i umjetničkog, (b) kao kritičko-teorijska i filozofska konceptualna nadgradnja rezultata empirijske kognitivne estetike, i (c) kao spekulativna interpretativna filozofska teoretizacija kognitivnih problema estetike, bez nužne veze s empirijskom estetikom i empirijskim rezultatima kognitivnih znanosti.

Jedan od mogućih odgovora na pitanje odnosa analitičke estetike i kognitivne estetike, glasi da je kognitivna estetika izvođenje racionalnog opisa, objašnjenja i interpretacije materijalnih (fizičkih, kemijskih, bioloških, psiholoških i, u neodređenom smislu *duhovnih*) nosilaca određenih pojava. Tim

pojavama se bave estetika i filozofija umjetnosti koje su zasnovane na filozofiji jezika, spoznajnoj teoriji i posebnim filozofijama percepcije, izražavanja (ekspresije) i prikazivanja *(representation)*. Kognitivna estetika koja je orijentirana na pitanja o umjetnosti naziva se kognitivnom filozofijom umjetnosti. Kognitivna filozofija umjetnosti predočava: (1) opće modele predočavanja (prikazivanja, izražavanja) i recepcije u umjetnosti i kulturi bez promatranja posebnih umjetnosti, (2) opće modele posebnih umjetnosti, pokušavajući izdvojiti posebne i razlikujuće instance predočavanja i recepcije u posebnim umjetnostima, drugim riječima, konstruirati modele predočavanja ili recepcije u glazbi, filmu, slikarstvu, književnosti, itd. (3) posebne modele nastajanja i recepcije stvarnog ili idealnog umjetničkog djela, (4) posebne modele nastajanja i recepcije pojedinačnog djela u odnosu na perceptivne, emocionalne i spoznajne modele individue koja je na neki način povezana (u-odnošena) s umjetničkim djelom, (5) razlikovanje modela koji opisuju niže kognitivne mogućnosti djela, njegovog stvaranja i recepcije bez ukazivanja na kognitivne aspekte djela, (6) anticipiranje viših kognitivnih aspekata djela, procesa stvaranja i recepcije, i (7) konstruiranje hijerarhijske strukture koja predočava niže i više kognitivne aspekte predočavanja stvaranja djela, postojanja djela, odnosa djela i drugih djela ili tekstova kulture, kao i uvjete subjektivne i intersubjektivne recepcije.

LITERATURA: Dret1, Fod1, Fod2, Kog1, Kud1, Miš8, Potrč6, Potrč7, Potrč8, Potrč9, Potrč11, Prij1, Slo1, Šuv24, Šuv49, Šuv95, Viz1

Kognitivna estetika i muzika. Kognitivno orijentirani pristupi muzici imaju dugu povijest u psihologiji muzike i estetičkim objašnjenjima muzike/muzičkog posredovanjem psihološkog (percepcija, doživljaj, emocije, muzikalnost, ukus, reproduktibilnost ili funkcije izvođenja). Problemi koje suvremena estetika muzike postavlja mogu se klasificirati u sljedeće grupe: (1) pitanja postojanja (ontologije) muzičkog djela kao mentalne predodžbe (unutrašnjeg predočavanja muzike/zvuka), kao zapisa (notni ili neki drugi dijagramski zapis muzičkog djela), kao zvučnog događaja koji izvodi sam stvaralac (kompozitor) ili izvođači (solist-pjevač, solist-instrumentalist, zbor, orkestar ili bio-tehnološki (kibernetički) sistem kao snimak (audio, audio-vizualnog, audio-vizualnog-i-haptičkog) i kao odnosa (međuodnosa) različitih oblika postojanja muzičkog djela (na primjer, različite funkcije muzike u operi: za pjevanje, sugestiju dramske radnje, za plesanje, itd.), (2) pitanje muzikalnosti (mogućnosti muzičkog stvaranja, reproduciranja muzike, funkcije sluha, modeli recepcije i razumijevanja muzike), (3) problem prikazivanja (*representation*) i izražavanja (*expression*) muzičkim djelom, (4) pitanja kognitivističkog predočavanja uživanja u muzici, kao i predočavanje različitih viših kognitivnih efekata muzike (želja, erotizam, interesantnost, groza, uzvišeno, itd.), (5) tematiziranje uvjeta stjecanja uvjerenja o izvan-muzičkom i muzičkom svijetu pomoću instrumentalnog dje'a i vokalno-instrumentalnog djela, (6) pitanje posebnih kognitivnih odnosa muzike s nemuzičkim ili djelomično-muzičkim djelima u kojima se pojavljuje muzika ili na koja se odnosi muzika: (a) problem prikazivanja svijeta muzike u slikarstvu i književnosti prema samom konkretnom svijetu muzike, (b) problem konceptualnog odnosa apsolutne muzike i apstraktnog slikarstva, posebno uloga muzike u nastajanju apstraktnog slikarstva, (c) kognitivistička predočavanja sugestivne i aluzivne uloge muzike u filmskoj umjetnosti, teatru i operi, (7) pitanje kognitivističkih modela predočavanja audio-vizualnog u novim medijskim praksama (performans, multimedija, spektakl, video, kompjutorske mreže i njihova primjena u scenskim umjetnostima).

Primjena kognitivistički orijentiranih analiza na muziku kao umjetnost može se demonstrirati na primjeru muzičkog izraza (ekspresije). Izvedeni su najopćenitiji pristupi: (1) radikalni formalistički: muzika ne izražava i, zato, ne predočava emocije (tugu, radost, melankoliju, strast, želju, uzvišeno, grozu, ljubav, mržnju), drugim riječima, pripisivanje emocija muzici je uvijek arbitrarno, (2) umjereni formalistički: ako u muzici postoji nešto što na slušaoca tijekom slušanja djeluje kao emocija drugog ili budi sjećanja na emociju, to je slučajna ili namjerno izazvana posljedica iz poretka muzike koji sam po sebi ne pokazuje ništa drugo osim kretanja zvukova u vremenu i prostoru, (3) ekspresionistički: muzika izražava i time predočava emocije; ona to čini time što postoji direktna (ili uzročna) povezanost (ulančanost) između organizma (uma, tijela) kompozitora i njegovih muzičkih mogućnosti, zapisa djela, mogućnosti uživljavanja i doživljaja emocija drugog (kompozitora) od strane izvođača do recepcije slušaoca koji je u stanju identificirati, doživjeti i razumjeti emocije prvog u ekspresivnom lancu posredovanja njegovih duševnih stanja, (4) biologistički: muzičko djelo ukazuje na određene emocije, najčešće, opće predodžbe nekih emocija, zato što je muzika kretanje zvukova u vremenu koje je slično kretanjima unutar ljudskog organizma (unutrašnji biološki ritam) prilikom emocionalnog doživljaja, što znači da postoji

sličnost (usporednost) između biološkog kretanja unutar organizma i muzičkog kretanja zvukova, (5) bihevioralno-pro-kognitivistički: analogija se zasniva na uvjerenju o usporedivosti vanjskog kretanja tijela (njegovog ponašanja) u određenom emocionalnom stanju i kretanja zvukova unutar muzike i, zato muzika ne izražava propozicije ili simboličke prikaze o emocionalnim stanjima nego čini demonstrativnim kretanje koje ukazuje na takva stanja, (6) simbolički: muzičko djelo ne izražava emocije kompozitora posredovanjem izvođača za slušaoca nego kompozitor i izvođač složenim postupcima prikazuju neke opće ili, rijetko, posebne emocije, simboličkim poretkom muzike koji se zasniva na posebnim muzičkim formama, njihovoj upotrebi pod određenim uvjetima, zajedničkim navikama kompozitora, izvođača i slušaoca, odnosno, na kognitivnim sposobnostima subjekata da nauče različite oblike posredovanja značenja o vlastitim ili o emocionalnim stanjima drugog, (7) semiološki: muzičko djelo i muzika kao umjetnost posebna su vrsta nelingvističkog jezika kojim se mogu posredovati ili o-primjeriti različite propozicije i predodžbe, odnosno, složeni društveni odnosi i posebna stanja individue (emocije, stavovi), drugim riječima, muzičko djelo se u recepciji prima, doživljava i razumijeva kao semiološki tekst.

LITERATURA: Kog1, Slo1, Šuv95

Kognitivna estetika i slikarstvo. Rasprava zasnovana unutar kognitivne estetike, na primjer, o europskom povijesnom slikarstvu od XVII. do XIX. stoljeća postavlja pitanja i teze o kognitivistički orijentiranom opisivanju, objašnjavanju i interpretiranju slučajeva mimezisa. Mimezis je specifičan zbir familija transparentnog pikturalnog prikazivanja. Transparentnim pikturalnim sistemom prikazivanja naziva se slikarska praksa koja: (1) producira djelo koje svojim izgledom prikriva postupke stvaranja, a pokazuje stvarni ili fikcionalni referent, (2) doslovno (sugestivno, realistički) ili nedoslovno (simbolički, metaforično, alegorijski) predočava prizor (situaciju ili sekvencu događaja) nekog stvarnog ili fikcionalnog svijeta (povijesni lik, mitološki junak, zmaj, vila, muze), (3) stvarni ili fikcionalni svijet identificira kao povijesni prizor na osnovi naslova slike, navike gledanja predočenih povijesnih prizora ili referencijalnog odnosa slike prema povijesnim događajima ili tekstovima o događajima, (4) pikturalni poredak slike utemeljuje suglasno odrednicama (ideologiji) mimezisa kao (a) poredak koji je srodan strukturi geometrijske perspektive čime je mogućnosti percepcije dodana mogućnost geometrijskog predočavanja s obzirom na perceptivne i geometrijske invarijante i varijante, (b) poredak koji kao da ima neka svojstva stvarnog prizora svijeta, na primjer, pogleda kroz prozor, a to znači predočavanja određenog invarijantno-varijantnog svjetlosnog poretka ispred tijela i oka slikara, (c) prevođenje pikturalnog geometrijskog i, u određenom smislu, svjetlosnog poretka u zamrznuti pikturalni tekst koji se ne odnosi na slikaru aktualni prizor nego na drugi tekst (povijesni tekst, književni tekst, drugo slikarsko djelo) ili na memorirane prikaza stvarnih događaja.

Ono što analizu i raspravu slikarskog mimetičkog djela čini specifičnom je uočavanje da ono djeluje u dva različita kognitivna registra: (1) registar samog objekta kao prostorno-materijalnog predmeta u odnosu na tijelo slikara i tijelo promatrača; slikarska djela velikog formata, na primjer, Pietera Paula Rubensa, Antonisa van Dycka, Eugènea Delacroixa i Jacques-Louisa Davida, s kojima se ljudsko tijelo dovodi u gotovo ambijentalni odnos (ambijentalni odnos plohe i tijela ispred plohe), (2) registar pikturalnog poretka koji se zasniva na tri potencijalna modela predočavanja: (a) model percepcije svjetlosnog poretka slike u odnosu na svjetlosni poredak ambijenta slikanja, referentnog ambijenta (na primjer, ambijenta bitke) i konkretnog ambijenta promatranja slike (sobu u muzeju), (b) poredak percepcije geometrijskog prostornog poretka (poredak prostora u prostoru, prirodnost ili neprirodnost prikazanog prostora), i (c) model percepcije figurativnog poretka kao presjeka geometrijskog poretka pikturalnog predočavanja i kao tekstualnog (semiološkog) poretka pikturalne produkcije doslovnog i nedoslovnog značenja i smisla.

Ovi registri su različitih kognitivnih funkcija, premda sudjeluju u jedinstvenom (integrirajućem) doživljaju ili razumijevanju pikturalnog koje rezultira stjecanjem određenog stava o povijesnom događaju koji je zastupljen prizorom (sekvencom). Rana kognitivistička istraživanja su se odricala nedoslovnih značenja u ime predočavanja doslovnosti vizualno-pikturalne percepcije. Prema Jamesu Gibsonu: "Struktura slike je srodna strukturi geometrijske perspektive, a ne strukturi jezika." Suvremeni kognitivistički odgovor može glasiti da je struktura slike srodna različitim struk-turama (svjetlosnim, geometrijskim), što ulazi u područje rasprava poput, na primjer, teorije ambijentalne percepcije Jamesa Gibsona, ali i da postoji niz funkcija pikturalnog poretka koje se mogu usporediti s efektima semiotičkog teksta ili odnosima svijeta i lingvističkog iskaza što otvara niz složenih i usmjerujućih mogućnosti tumačenja.

LITERATURA: Dret1, Fod1, Fod2, Kog1, Kud1, Miš8, Potrč6, Potrč7, Potrč8, Potrč9, Potrč11, Prij1, Slo1, Šuv24, Šuv49, Šuv95, Viz1

Kolaž. Kolaž može biti: (1) likovni kolaž ako se na podlozi slike ili crteža lijepe predmeti ili dijelovi drugih slika, tipografskog materijala, fotografija, (2) tekstualni kolaž ako se tekst sintaktički (po svojoj vizualno-prostornoj uređenosti) i semantički (u značenjskom smislu) gradi od heterogenih jezičkih materijala (3) opća lingvistička i semiotička metoda stvaranja umjetničkog djela (književnog, likovnog, glazbenog, filmskog, kazališnog) u postmodernizmu. Postmodernistički kolažni postupak se zasniva na semantičkom premještanju predmeta, elemenata predmeta, postojećih ideoloških, religioznih i teorijskih poruka, fragmenata svakodnevnog govora i izraza popularne kulture u novu tvorevinu kako bi se stvorilo umjetničko djelo koje pokazuje najraznovrsnije prekide, a time i složenu višeznačnost, necjelovitost, mekoću i nekonzistentnost mišljenja, osjećanja i prikazivanja u postmodernoj umjetnosti i kulturi. Svojstva kolaža su: (1) izdvajanje elementa (materijala, značenja) iz postojeće cjeline, (2) unošenje u novu cjelinu, (3) montaža ili stvaranje strukture u kojoj uneseni element dobiva novo značenje, stapajući se s elementima podloge i mijenjajući njezin vizualni izgled i značenje kao cjeline.

Korijeni likovnog kolaža nalaze se u pučkom stvaralaštvu, a kubizam taj postupak uvodi u svijet visoke umjetnosti. Pablo Picasso i Georges Braque načinili su prve kolaže oko 1912. godine. Elementi kolaža su bili raznovrsni: dio pletene stolice, komadi drva, isječci iz novina. Funkcija kolaža u kubističkom slikarstvu je dvostruka: (1) formalna – kolažni element je u analitičkom i sintetičkom kubizmu element rješavanja plohe kao autonomne likovne strukture, (2) značenjska – na primjer, dio pletene stolice u slici Pabla Picassa *Mrtva priroda* (1912.) nije likovni prikaz pletene stolice nego materijalni ili predmetni citat. Struktura s prikazanim pletenim sjedištem stolice dio je komada tapete s uzorkom pletera stolice (tapeta je citat prikaza sjedišta stolice), a uže koje je upotrijebljeno za obod slike doslovni je materijalni citat užeta. Zamisao kolaža srodna je zamislima asamblaža i ready-madea. Asamblaž je trodimenzionalni objektni kolaž. Ready-made se razlikuje od asamblaža, premda s njim dijeli doslovno pokazivanje neumjetničkih predmeta, po tome što istupa iz konteksta slikarstva i skulpture djelujući u domeni umjetničkih objekata. U likovnim umjetnostima kolaž se može smatrati slikarskim žanrom ili postupkom građenja slike na načelu transsemiotičke citatnosti. Prema Dubravki Oraić, transsemiotička citatnost (doslovno navođenje, upotreba) je citatni odnos između umjetnosti i neumjetnosti.

Kolaž se razvijao i primjenjivao u futurizmu, kubofuturizmu, konstruktivizmu, zenitizmu, nadrealizmu, kao i neoavangardnim pokretima: fluksusu, neodadi, hepeningu, pop artu i vizualnoj poeziji. U konstruktivizmu se kolaž prvenstveno koristio kao formalni likovni model oblikovanja, tj. kao strukturalno povezivanje međusobno raznorodnih elemenata od kojih se očekuje učinak slikarskog ili skulpturalnog diskontinuiteta. U futurizmu, kubofuturizmu, dadaizmu i nadrealizmu kolaž je imao podjednako naglašene semantičko-tekstualne i likovne funkcije. Nastajao je kao međužanr ili postupak stvaranja između književnog i likovnog djela. U futurizmu i kubofuturizmu je, prije svega, bio aspekt avangardnog prevrata i stvaranja novog područja umjetničkog izražavanja, a u dadaizmu dio destruktivnih strategija razbijanja cjelovitih likovnih i diskurzivnih oblika izražavanja, prikazivanja i komunikacije u građanskom društvu. U nadrealizmu je bio model apsurdnog i egzotičnog povezivanja nespojivog, od kojeg se očekivao sličan učinak kao i od sna, u kojem dolazi do alogičkog i fragmentarnog pojavljivanja i povezivanja zamisli, slika i sjećanja koji nemaju uporište u realnosti. U fluksusu i neodadi upotrebljavaju se modeli kolaža utemeljeni u predratnim avangardama i njihovom anarhičnom širenju na različite oblike ponašanja i djelovanja u kulturi. Hepening je doseg prevladavanja slikarskog i skulpturalnog asamblaža, te ready-madea uvođenjem kolažnih elemenata i postupaka u rad s ambijentima i događajima. Hepening je umjetnički događaj nastao bez scenarija, slučajnog i neočekivanog tijeka, u kojem sudjeluju umjetnici i publika. Allan Kaprow, jedan od tvoraca hepeninga, definirao ga je kao akcionu kolažnu tehniku. Hepening je nastao povezivanjem kolažnih neodadaističkih postupaka s Pollockovim akcionim slikarstvom, tj. situacijom u kojoj umjetnik svoj čin nadređuje djelu. Kolaži neodadaističkih i popartističkih umjetnika, na primjer Roberta Rauschenberga, kritika su modernističke formalističke estetike koja sliku definira kao konzistentnu ravnu i čisto pikturalnu površinu. Rauschenbergov rad na kombiniranim slikama (engl. *combine paintings)* Lawrence Alloway označuje terminom estetska heterogenost. Termin "kombinirano" prema Rauschenbergu ukazuje na složenost slikarskog rada koja metaforično ukazuje na složenost rada kombajna (poljoprivrednog stroja). Vizualna poezija je usredotočena na međužanrovske aspekte kolaža, pri čemu se kolažni elementi ne doživljavaju samo kao citati izvanumjetničkog u umjetničkom, tj. kao citati diskurzivnog i tekstualnog u likovnom ili likovnog u književnom i tekstualnom nego i kao oblik prikazivanja (odslikavanja, mimezisa) modernog društva utemeljenog na vizualnim komunikacijama (ilustrirani časopisi, film, televizija, reklame).

Pojam kolaža u postmodernizmu ne može se svesti

na zamisao likovnog, književnog ili međužanrovskog, jer je tu riječ o semiološkoj i lingvističkoj apstraktnoj strategiji podjednako ostvarivoj u umjetničkim medijima, teorijskom mišljenju i načinu života. Postmodernistički kolaž se temelji na shvaćanju da su različiti konteksti umjetnosti, od kulture i svijeta umjetnosti do umjetničkog djela, otvoreni i dostupni intertekstualnoj i interslikovnoj razmjeni. Ne postoji originalni ili izvorni kontekst, vizualni oblik ili značenje nego samo element u značenjskoj razmjeni. Umjetnik ne može stvoriti novo ili originalno umjetničko djelo nego provodi transfiguraciju (premještanje koje izaziva preoblikovanje i promjenu značenjskih odnosa) iz konteksta u kontekst, iz umjetničkog djela u drugo umjetničko djelo, iz svijeta u umjetnost i iz umjetnosti u svijet, budući da je svijet veliki promjenjivi kolaž, a ne objektivna realnost i priroda neovisna o radu i djelovanju kulture. Umjetni karakter kolaža, njegova jezička priroda i učinci, uvijek dani kroz diskontinuitet, heterogenost i strukturalni odnos koji se lako može prekinuti, kao i lakoća premještanja iz konteksta u kontekst, aspekti su koji kulturu i umjetnost postmodernizma čine simulakrumom. U umjetnosti postmodernizma razlikuju se dvije kolažne strategije: (1) kolaž transavangarde i neoekspresionizma, (2) kolaž neokonceptualizma. Kolaž transavangarde i neoekspresionizma je simulakrum kolaža, jer umjetnik sliku ili skulpturu ostvaruje po uzoru na tehnike kolažiranja, citirajući i fragmentarno premještajući modele i oblike izražavanja i prikazivanja iz povijesti umjetnosti, ali pritom navedeni elementi nisu doslovno preuzeti citati nego su rukom naslikani, tj. slikarski prikazani. Time su transavangarda i neoekspresionizam dekonstruirali jednu od dominantnih tehnika modernizma, vraćajući je na prag jezika slikarstva i samom činu slikanja. U neokonceptualizmu zamisao kolaža je očuvana u konceptualnom i tehničkom smislu, pri čemu je: (1) kolaž shvaćen kao citatni (intertekstualni, interslikovni) odnos uspostavljen između umjetnosti i kulture, tj. zasniva se na prenošenju tipičnih oblika izražavanja popularne i masovne kulture u umjetnost, kao i na uvođenju umjetničkog djela u javni prostor kulture (masovni mediji, ulica), (2) kolaž je, kao tehnika prikazivanja, izveden iz montažnih tehnika grafičkog dizajna, filma i televizijske montaže, čime je kolažna tehnika određena kao oblik proizvodnje značenja u masovnoj kulturi, a ne kao autonomna oblikovna ili književna tehnika. Postmodernističke kolažne strategije razvijaju Francesco Clemente, Sandro Chia, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Joseph Kosuth, kao i Mladen Stilinović, Vlado Martek, Ivana Keser, Andreja Kulunčić.

LITERATURA: Buc5, Doc7, Flo1, Fryc1, Green9, Hoffl, Mul, Or2, Perlof3, Taj3, Ulm3

Kolektivna umjetnost. Vidi: Umjetnička grupa

Komad. Vidi: Status umjetničkog djela

Kombinirane slike. Vidi: Asamblaž, Kolaž, Neodada

Kompjutorska umjetnost. Kompjutorska umjetnost obuhvaća likovna, filmska, video, glazbena i tekstualna umjetnička djela načinjena pomoću kompjutora. Kompjutor je mehanički ili elektronički uređaj za obradu informacija (jezičkih, zvučnih, vizualnih), logičkih operacija i numeričkih podataka. Uobičajeno se kompjutorom naziva digitalni elektronički uređaj koji čine: (1) ulazni elementi (tipkovnica za unošenje teksta, miš za prijenos komandi, skener za unošenje vizualne slike, svjetlosna olovka za crtanje po ekranu), (2) procesorski i memorijski elementi za obradu unesenih podataka i njihovo čuvanje, (3) izlazni elementi (monitor, koji daje vizualnu sliku obrađenih podataka; štampači i ploteri za ispisivanje i crtanje grafičkih struktura; posrednici za povezivanje kompjutora i video sistema za obradu i snimanje animacije; magnetofoni i zvučnici). Postupak realizacije kompjutorskog djela temelji se na povezivanju ulaza i izlaza. Naime, na ulazu se zadaju željeni parametri koje kompjutor obrađuje po predviđenom algoritmu (skupu pravila i postupaka na kompjutorskom jeziku) ili ih slučajno bira na temelju vjerojatnosti i za odgovarajući izlaz prevodi kao sliku (za monitor, štampač, ploter ili video uređaj) ili zvuk (za zvučnik, magnetofon). Kompjutor ne može misliti i stvarati nego samo provoditi ono što mu umjetnik zadaje. Kompjutorska umjetnost je kibernetička umjetnost, jer nastaje povezivanjem i integriranjem čovjeka i stroja u stvaralačkom procesu. Kompjutorska grafika je oblik rada s kompjutorom u kojem se grafički primjerci dobivaju pomoću printera ili plotera; često se kompjutorom realizira prvi primjerak (original), koji se zatim umnožava različitim grafičkim tehnikama (serigrafija, offset). Tipični primjeri kompjutorske grafike su radovi apstraktne geometrijske strukture, na primjer Allena Marka, Edwarda Zajeca ili Zorana Radovića, dok Petar Milojević realizira mimetičke biljne motive kompjutorskom vizualizacijom numeričke progresije. Vladimir Bonačić je pomoću kompjutora upravljao svjetlosnim sistemima koji su bili samostalni objekti ili dijelovi arhitektonskih cjelina. Kompjutorom je moguće projektirati skulpturu, koja se zatim kiparskim sredstvima realizira u različitim materijalima i tehnikama. Primjeri kompjutorske skulpture su trodimenzionalne zakrivljene površine Charlesa Csurija i rotacioni objekti Roberta Malleryja. Kompjutor je primjenjivan u stvaranju

animiranih i strukturalnih apstraktnih filmova, u konkretnoj poeziji i muzičkim eksperimentima. Razlikujemo dva perioda kompjutorske umjetnosti: (1) neokonstruktivistički i (2) postmodernistički.
Stvaranje umjetnosti pomoću kompjutora začeto je početkom 60-ih godina u neokonstruktivizmu. Neokonstruktivistički koncept kompjutorske umjetnosti zasniva se na: (1) stavu da razvoj umjetnosti vodi prema integriraciji sa suvremenim znanstvenim i tehničkim dostignućima, (2) idealima sinteze različitih umjetnosti kroz novu tehnologiju, a budući da je kompjutor primjenljiv u različitim umjetnostima; on jednu te istu zamisao i program može realizirati kao likovno, glazbeno ili filmsko djelo, (3) traganju za egzaktnim metodama, zakonima i oblicima izražavanja u umjetnosti, dizajnu, arhitekturi i spektaklu. Kompjutorska umjetnost je umjetnost visokourbaniziranih, industrijskih i informacijskih društava.
Usporedo s kompjutorskom umjetnošću nastajala je i estetička teorija kompjutorske umjetnosti povezana s konstruktivističkom teorijom, teorijom informacija i kibernetikom. Teoretičari neokonstruktivističke kompjutorske umjetnosti su Max Bense, Umberto Eco, Abraham Moles, Boris Kelemen. Kriza i zamiranje kompjutorskih istraživanja krajem 60-ih je posljedica: (1) neostvarivosti općih neokonstruktivističkih utopijskih ideala sinteze umjetnosti i znanosti, (2) krize racionalističke estetike kao temelja umjetničkog stvaranja, (3) suočavanje s činjenicom da se novi mediji, ma koliko tehnički moćni, mogu brzo iscrpsti ako se umjetnički rad zasniva isključivo na njihovim formalno-tehničkim karakteristikama, a ne na kritičkom i konceptualnom preispitivanju njihove prirode.
Postmodernistička kompjutorska umjetnost nije se razvila u pokret ili tendenciju nego pripada fragmentarnim postmodernističkim strategijama prikazivanja otuđenog semiotičkog društva, njegovih medija, oblika komunikacije i masovne potrošnje. Dok je kompjutorska umjetnost neokonstruktivizma predstavljala pionirski istraživački rad znanstvenika i umjetnika u okviru novog i neistraženog medija, kompjutorska umjetnost postmodernizma nastaje u vrijeme kada kompjutor postaje svakodnevni alat i predmet masovne upotrebe. Od korisnika kompjutora ne očekuje se stručno znanstveno znanje, jer je pomoću postojećih programa (grafičkih editora, programa za animaciju) moguće lako stvarati kompleksne vizualne strukture, koje se zatim projiciraju i umnožavaju visokokvalitetnim laserskim printerima, monitorima i video sistemom. Uvođenjem u svakodnevnu medijsku praksu kompjutor je postao element postmodernog okruženja. Zamisao vizualnog oblikovanja povezuje se s konceptom simulakruma: umjetničko djelo je odraz i prikaz umjetno stvorene stvarnosti koja nastaje prikazivanjem prikazanog. Ne postoji konkretna i direktna realnost izvan kulture nego samo simbolički preobražaji umjetne stvarnosti kulture. Kompjutor je u tom smislu jedno od aktualnih sredstava beskrajno otuđenog transformiranja postojećih slika kulture u nove simbole, ali i kompjutorskog povezivanja različitih medija (filma, videa, ambijenta, instalacije, fotografije). Djela kompjutorske umjetnosti, bez obzira na pojedinačna značenja, simboli su simulacionističke estetike i koncepcije virtualnih realnosti. U postmodernističkoj kompjutorskoj umjetnosti djeluju: Dean Winkler, Maureen Nappi, Peter Callas, Laurie Anderson, Jenny Holzer, Gary Hill, kao i Andreja Kulunčić, Vuk Ćosić, Balint Szombathy.

LITERATURA: Andel, Bentl, Kelel, Kompjl, Negl, Oral, Paulcl, Pon3, Reichal, Resl, Rushl, Schrl

Kompozicija. Kompozicija likovnog umjetničkog djela je spoj materijalnih likovnih elemenata u vizualnu smislenu cjelinu. Pojam kompozicije odnosi se na vizualnu i likovnu cjelovitost, dovršenost i uobličenost. Samo se cjeline mogu smatrati kompozicijom. S druge strane, kompozicija nema homogen ili monolitan karakter. Ona je dana kao odnos elemenata, a ne kao stapanje elemenata u novi makroelement. Kompozicija uvijek pokazuje odnos dijela i cjeline.
Cilj proučavanja kompozicije likovnog umjetničkog djela je opis, objašnjenje i interpretacija umjetničkih principa koji u umjetničkom djelu određuju njegovu vanjsku (vizualnu, likovnu) građu, odnosno raspoređivanje ili razmještanje umjetničke građe u djelu. Umjetničku strukturu čine tri osnovna elementa: (1) materijal umjetničkog oblikovanja, izražavanja ili prikazivanja, (2) kompozicija umjetničkog djela ili smisleni raspored materijalne građe, (3) učinak umjetničkog djela koji se u teoriji različito tretira: kao emocionalna obojenost, značenje, prepoznatljiv odnos predodžbe i prikazanog, estetski doživljaj, vrijednost. Pojam kompozicije je istovremeno i shema (zamisao, nacrt, plan) rasporeda materijalne građe i ostvareni raspored te građe u konkretnom djelu. Pojam kompozicije određuju tri aspekta: (1) sastavni dijelovi (elementi kompozicije), (2) faktori kompozicijskog povezivanja, (3) načini povezivanja sastavnih dijelova. Sastavni dijelovi su elementi materijalne građe (čisti materijali), materijali definirani kao likovni elementi (točka, linija, površina, tekstura, mrlja, boja, volumen, masa, prostor) i elementi materijalne građe definirani kao likovni elementi, u djelu dani kao likovni znaci

(ikonički znakovi, aikonički znakovi, aluzivni znakovi, grafički znakovi, figure, prizori). Faktori kompozicijskog povezivanja su implicitna ili eksplicitna pravila sintakse koja govore o odnosima i smislu povezivanja sastavnih dijelova u cjelinu likovnog djela. Ta pravila mogu biti: (1) formalno likovna, ako se zasnivaju na bezznačenjskom usuglašavanju likovnih elemenata na temelju njihovog vizualnog izgleda ili izvanlikovnog formalističkog pravila (npr. vizualizacija brojčanog niza), (2) formalno lingvistička i semiotička, ako se temelje na izvanlikovnim jezičkim pravilima (daju se kao model znaka, simbola, metafore, alegorije, naracije), (3) mimetička, ako se temelje na vizualnoj sličnosti ili korespondenciji s objektom prikazivanja, (4) ekspresivna, ako se zasnivaju na izražavanju emocija i psihičkih i duhovnih stanja. Načini povezivanja sastavnih dijelova su tehnički i medijski postupci realizacije faktora kompozicijskog povezivanja sastavnih dijelova i razlikuju se od medija do medija, tj. različiti su za slikarstvo, skulpturu, kolaž, fotografiju ili film.

Razlikuju se tri kompozicijska sistema slikarstva: (1) tradicionalni model kompozicije, utemeljen u teoriji mimezisa ili, u užem smislu, na konceptu perspektive kao oblika uređenja plohe kojim se prikazuje trodimenzionalni prostor (slika se vidi kao prozor kroz koji se gleda u svijet iza slike), (2) modernistički model kompozicije, zasnovan na uvjerenju da je slika određena kao apstraktna dvodimenzionalna sintaktička struktura, tj. kompozicija slike se određuje tako da ističe podlogu (konkretnu površinu) kao mjesto formalnog strukturalnog povezivanja likovnih elemenata koji u svojoj povezanosti potvrđuju izgled plohe (konkretne materijalne podloge) i (3) postmodernistički model kompozicije koji je mimezis ili simulacija filmskog, televizijskog ili kompjutorskog ekrana tj. podloga slike je površina na koju se projicira slika, što znači da je posmodernistička kompozicija doslovno ili nedoslovno određena strukturiranjem fotografske slike, filmskog kadra ili virtualnog prostora simulacije. U tradicionalnoj teoriji slikarstva kompozicija je sredstvo prikazivanja, u modernističkoj teoriji kompozicija je sama sebi estetski i umjetnički cilj i vrijednost, a u postmodernističkoj teoriji ona je sredstvo proizvodnje značenja.

LITERATURA: Bry1, Bry3, Bry4, Fem1, Marin2, Marin3, Marin5, Marin6, Marin8, Mox2, Nelso1, Schef1, Schef2, Schef3, Schef4, Schef5, Schef6, Schef7, Schi1, Usp2, Už1

Komuna. Komuna je zajednica žena, muškaraca i djece u kojoj članovi ostvaruju svoje ekonomske, duhovne, političke, umjetničke, seksualne i obrazovne potrebe. Smisao komune očituje se u rješavanju problema privatnog vlasništva i individualne slobode u okviru zajednice.

Uobičajena podjela ukazuje na religiozne i svjetovne komune. Religiozne komune imaju u zapadnoj civilizaciji dugu povijest, koja seže do židovskih i ranokršćanskih sekti. Svjetovne komune se povezuju s nastankom utopijske misli u doba prosvjetiteljstva, a razvijaju se kao oblici reformiranja i revolucioniranja društvenog života. Ideali komunarstva kao klice novog društva doživljavaju vrhunac 60-ih godina XX. stoljeća. One su nastajale iz: (1) krize građanske porodice i odgoja, (2) razvoja grupne terapije kao oblika socijalne psihoterapije, (3) hipi pokreta, rane rock kulture i pobune mladih, (4) aktivizma nove ljevice kao revolucionarne ideologije kasnog modernizma, (5) ekološkog aktivizma kao težnje za prirodnim životom, traganja za alternativnim tehnologijama, i (6) novih mističkih pokreta nastalih povezivanjem istočnih i zapadnih religijskih učenja i praksi.

Komunu čini grupa ljudi koja pokušava uspostaviti novi model života zasnovan na viziji idealnog društva i postizanju direktne i konkretne neotuđene realnosti. Razlikuju se komune zasnovane na grupnoj terapiji (komuna *AA* u Austriji ili *Living Love Center* u Kaliforniji), umjetničkom radu (*Družina v Šempasu* u Sloveniji), razvoju alternativne tehnologije i ekološkom radu (*BARD*, biotehnička istraživačka zajednica iz Velike Britanije), mističkoj preobrazbi svijeta karakterističnoj za pokret new age (*Findhorn* u Škotskoj), itd.

Za kulturu komuna umjetnost je jedan od oblika izražavanja kreativnosti njenih članova i stvaranja unutrašnjih mikrosocijalnih veza posredstvom rituala (performans, meditacija, kolektivna terapija). U komunama dolazi do preobrazbe umjetnosti u konkretni život i svakodnevnog života u izuzetnost totalnog umjetničkog djela. Na istu estetsku razinu postavljaju se umijeće pripremanja hrane, izrada umjetničkih predmeta, obrada zemlje, politički aktivizam, ekološki rad, religiozna meditacija i seksualnost. Za političke i religiozne komune umjetnost je jedan od načina oblikovanja novog svijeta i društvenosti. Do povezivanja komunarskih ideja i moderne umjetnosti došlo je u teozofskoj komuni na Monte Veritŕ u Asconi krajem XIX. stoljeća, gdje su početkom XX. stoljeća kraće ili duže vrijeme boravili značajni avangardni umjetnici Paul Klee, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, baletni koreografi Rudolf von Laban i Mary Wigman. U Austriji je krajem 60-ih djelovala komuna *AA* povezana s bečkim akcionizmom i psihoterapijskom metodom samoizražavanja koju je razvio Wilhelm Reich. Komuna *AA* je bila autoritarna

zajednica, a njezin karizmatski vođa je bio Otto Mühl. U Jugoslaviji je 70-ih godina djelovalo nekoliko umjetničkih komuna: u Sloveniji *Družina v Šempasu* (1971.-1980.), gradska komuna novosadskih konceptualnih umjetnika pripadnika *Grupe (Ǝ-Kôd* (1972.-1973.) i *Porodica bistri potok* na planini Rudnik (1977.-1980.). *Družina v Šempasu* nastala je kao umjetnička komuna, da bi se ubrzo preobrazila u duhovnu zajednicu i usmjerila na ekološki rad na liječenju zemlje sintezom duhovnih znanosti, ekologije, vrtne arhitekture i umjetnosti. Gradska novosadska komuna koju su činili članovi *Grupe (Ǝ-Kôd* je nastala u posthipijevskom duhu reformiranja svakodnevnice, ali i iz ideala dematerijalizacije umjetničkog djela, tj. ambicije stvaranja nevidljive umjetnosti (umjetnost koja pripada mentalnom, duhovnom i životnom). *Porodica bistri potok* je nastala kao duhovni nasljednik *Grupe (Ǝ-Kôd* povezana s idealima new agea i ekološkim radom.

LITERATURA: Ad1, Brej7, Drak1, Find1, Ker3, Mandi1, Szee2, Szee3, Šuv65, Šuv98

Komunikacija. Vidi: Teorija informacija

Koncept. Koncept je ideja, pojam, zamisao, misaoni plan, projekt ili program. Analiza koncepta je jedan od osnovnih metoda analitičke filozofije. Razlikuju se tri upotrebe termina: (1) koncept je element mišljenja koji tvori misli, kao što riječi tvore govor i pismo, (2) koncept je zamisao koja povezuje mentalne predodžbe i jezik i (3) koncept je misaoni plan, projekt i program umjetničke ili znanstvene discipline.

Konceptualna analiza utemeljena u analitičkoj filozofiji pripada razvojnim linijama filozofije jezika i temelji se na stavu da je zadatak filozofa istraživanje strukture koncepata bitnih za razumijevanje kulture i svijeta. Filozofska konceptualna analiza proučava koncepte koje koriste znanstvenici, umjetnici, teoretičari umjetnosti, političari ili teolozi, a ne činjenice, fenomene, slučajeve i događaje na koje se oni primjenjuju. Zadatak filozofije umjetnosti nije raspravljanje o prirodi i fenomenu umjetnosti nego o konceptu umjetnosti. Analiza koncepta umjetnosti je analiza misaonih, jezičkih i oblikovnih zamisli, konteksta, vrijednosti i značenja fenomena, svijeta i povijesti umjetnosti. Estetičar Richard Wollheim je formulirao stav da je umjetnost intencionalno određena, što znači da se umjetnički rad stvara u skladu s konceptima. Umjetničko djelo nije direktni ili slučajni izraz i proizvod umjetnika nego smišljen i usmjeren projekt (koncept) realizacije predmeta, situacije, događaja, teksta. Koncepti su umjetnički radovi konceptualne umjetnosti koji izlažu i priopćuju logičku, lingvističku i semiotičku strukturu analize prirode umjetnosti i umjetničkog djela. Koncept je drugostupanjsko (metajezičko) umjetničko djelo ili teorijski objekt. Konceptom kao umjetničkim radom mijenja se status umjetničkog djela - ono više nije objekt ili prostor nego teorijski i jezički izraz, konstrukcija ili model umjetničkog djela, rada u umjetnosti, svijetu umjetnosti i kulture. Koncepti se realiziraju kao knjige, tekstovi, dijagrami, strukture dijagrama, fotografije. Prvi koncepti kao umjetnički radovi imali su status ready-madea, tj. zasnivali su se na proglašavanju teorijskog diskursa, teksta ili modela umjetničkim djelom. Zatim su realizirani kao statementi, tj. stavovi umjetnika o umjetnosti. Složeni koncepti su razvijani kao: (1) dokumentacije ili projekti akcija, procesualnih i ambijentalnih realizacija koje se ne mogu direktno percipirati i (2) kao teorijske realizacije u analizi i raspravi prirode umjetnosti (koncept kao teorijski objekt i teorijski tekst). Tipičan primjer tekstualnog koncepta je tekst američkog konceptualnog umjetnika Lawrencea Weinera iz 1970. godine:

"1. Umjetnik može realizirati rad.
2. Rad može realizirati bilo tko.
3. Nije nužno da rad bude realiziran.

Svaka od ovih mogućnosti ima svoju vrijednost i svaki put odgovara namjerama umjetnika. Slučajni primalac treba točno odrediti uvjete realizacije rada".

Dijagramski koncept je rad Andraža Šalamuna (grupa *OHO*) *Čelična sajla, staklo, natezni vijak* (1970.) u kojem je dan precizni projekt prostorne instalacije u kojoj bi staklena pravokutna ploča trebala lebdjeti u zraku zategnuta čeličnom sajlom. Ovaj rad je izvedeni projekt moguće instalacije koja neće biti realizirana. Dijagramska struktura u potpunosti determinira moguću prostorno-materijalnu realizaciju i zato je čini suvišnom.

LITERATURA: Albe1, Albe2, Aub1, Balm6, Buc4, Con3, Devit1, Fly1, Gallie1, Harr25, Mey1, Morg1, Shus2, Weit1, Witt2, Witt3, Wollh1, Wollh4

Konceptualna arhitektura. Konceptualnom arhitekturom se nazivaju: (a) utopijska i konceptom predočena, u pravilu nerealizirana, neoavangardna arhitektonska djela (Buckminster Fuller), (b) nemogući i subverzivni, odnosno, utopijski modeli ludističke i revolucionarne arhitekture i urbanizma nastajali u situacionističkom pokretu (Constant, Guy Debord), (c) instalacije i ambijenti izvedeni tekstualnim dijagramskim zapisima u prostoru, na zidovima prostorija, u konceptualnoj umjetnosti (Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Sol LeWitt, Bernard Venet), i (d) realizacija scenskog prostora kao tekstualnog ambijentalnog aktera predstave (Robert Wilson).

LITERATURA: Franze1, Kosu12, Kosu13, Legg1, Lew2, Morg3, Wein1

Konceptualna poezija. Konceptualna poezija je pjesnička praksa koja među-ili-poližanrovskim tekstom, pjesmom ili teorijskim tekstom istražuje prirodu jezika i mišljenja o poeziji, književnosti i umjetnosti. Konceptualna poezija je metajezička praksa budući da govori o jeziku književnosti i umjetnosti. Zamisao konceptualne poezije se izvodi iz: (1) istraživanja jezičke i konceptualne strukturiranosti konkretne i vizualne poezije kako su je definirali Siegfried Schmidt i Mario Diacono, i (2) tekstualnih istraživanja konceptualne umjetnosti gdje se tekst definira kao metajezik (jezik o jeziku umjetnosti) koji je u relaciji s jezicima likovne umjetnosti, književnosti, filma, kazališta ili glazbe. Josip Stošić je u području konkretizma istraživao fenomene i koncepte riječi kao elementa prostornih organizacija (objekata, instalacija, ambijenata). Vladan Radovanović je radio u području vokovizualnih istraživanja. Slavko Bogdanović (*Kôd*) je u zapisima ideja povezao formu pjesničkog diskursa s konceptom koji je plan moguće akcije u prostoru i vremenu. Miroslav Mandić (*Kôd*) je pisao tautološke pjesme o tome kako je pjesma napisana i o njezinoj semantičko sintaktičkoj strukturi. Slobodan Tišma (*Kôd*) i Vladimir Kopicl i *Grupa (Ǝ* su pisali metajezičke (metasimboličke i autorefleksivne) tekstove koji istodobno prikazuju i analiziraju jezik kao materijal umjetničkog mišljenja i konceptualnog oblikovanja misli (subjekta diskursa) u jeziku. Oni grade hermeneutičke krugove preobrazbe poezije u tekstualno djelo konceptualne umjetnosti i metajezika konceptualne umjetnosti u metonimijsko, metaforično i alegorijsko prvostupanjsko pjesničko pismo. Slavko Matković *(Bosch+Bosch)* je u projektu *Fotobiografija Leonida Matkovića-Idasa 1903-67* u formi pjesme tekstualno interpretirao obiteljske fotografije, a u radu *Ličnosti iz mog dnevnika sedamdesetih godina* transformirao je pjesničku formu ode u dokumentarne iskaze o ljudima iz svakodnevnog svijeta. Za Vladu Marteka poezija nastaje u jeziku, a ne u pjesniku. On je koncept poezije provodio kroz različite vrste i nivoe: (1) tautološke materijalizacije (zapis na ogledalu), (2) strategije ready-madea (olovka zalijepljena iznad zapisa riječi koja je njome napisana), (3) agitacije za poeziju (plakati s natpisom "Čitajte pjesme Branka Miljkovića") i kroz diskurzivni jezik poezije. Poezija Dubravke Đurić je drugostupanjska u odnosu na konceptualnu poeziju sedamdesetih godina i transfigurira formalno-jezički potencijal pjesničkog teksta u arhetipsko i političko post-feminističko pismo. Prema Dmitriju Prigovu, jednom od vodećih autora moskovske konceptualističke scene, ruski književni konceptualizam nastaje nakon što je konceptualizam uspostavljen u vizualnim umjetnostima. Ruska konceptualna poezija je određena verbalizacijama vizualnog prostora. Tehnike ruske konceptualne poezije su ready-made postupci preuzimanja postojećih tekstova, stilskih konstrukcija i mrtvih književnih klišeja. Ruska konceptualna poezija u parodiranim i dekonstruiranim fragmentima jezika pronalazi prošivene bodove političkog i spiritualnog potencijala pjesničkog jezika. Konceptualna pjesma je poligon suočavanja avangardnog govora (ruske avangardne tradicije ugušene tridesetih godina) i socrealističke retorike prikazivanja (dominantne sovjetske kulture). Konceptualna pjesma razotkriva i konceptualizira potisnuto, neuzglobljeno, prekriveno, ispušteno i zagubljeno mjesto glasa književnosti, zapravo, njegovo Ne-Cijelo. Osim Prigova značajni predstavnici ruskog konceptualizma su Arkadij Dragomoščenko, Lev Rubinstein i Aleksej Parščikov.

LITERATURA: Bogd1, Brej2, Eps1, Groy5, Kop1, Lukš1, Prig1, Schmid1, Sot1, Šuv65, Šuv83, Tišma1

Konceptualna umjetnost. Konceptualna umjetnost je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i svijeta umjetnosti. Cilj konceptualnih umjetnika nije stvaranje umjetničkih djela nego istraživanje, analiza i rasprava uvjeta nastajanja umjetničkog djela, odnosa umjetničkog djela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcioniranja umjetnosti u svjetovima kulture, tržišta i ideologije. Umjetnička djela koja nastaju u konceptualnoj umjetnosti su koncepti i teorijski objekti, a njihov smisao je: (1) unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, prezentiranja, recepcije i potrošnje umjetnosti i (2) zasnivanje teorijskog istraživanja u umjetničkom djelovanju, iz kojeg je teorija bila isključena. Konceptualna um-jetnost pojavila se kao umjetnički pokret između 1966. i 1978. godine. Kao stil, grupa stilskih formacija ili pristup mišljenju i stvaranju umjetnosti konceptualna umjetnost se razvijala tijekom druge polovine 70-ih (postkonceptualna umjetnost), i tijekom 80-ih i 90-ih godina (neokonceptualizam, simulacionizam, neekspresionizam).

Povijest nastanka konceptualne umjetnosti objašnjava se sljedećim tezama: (1) smatra se da se svako umjetničko djelo iz povijesti umjetnosti temelji na konceptualnom poretku ideja, uvjerenja, vrijednosti, postupaka i značenja, ali da tek umjetnost avangardi, neoavangardi i konceptualne umjetnosti tematizira i raspravlja koncepte pojedinačnog djela i umjetnosti kao paradigme, (2) smatra se da je konceptualna umjetnost posljednji stadij (nulta točka) redukcionističke i autorefleksivne estetike modernizma, odnosno da je

evolucija apstraktne umjetnosti vodila višim stupnjevima apstrahiranja i upotrebi lingvističkog jezika kao najapstraktnije forme prikazivanja, (3) smatra se da je razvoj moderne umjetnosti, prevladavajući tehnike i modele prikazivanja, sve jasnije zahtijevao uvođenje teorijskih propozicija, objašnjenja i interpretacija, da bi sredinom 60-ih godina umjetnost postala teorija i time doživjela svoj povijesni završetak (kraj umjetnosti) i (4) smatra se da je modernistička teorija Clementa Greenberga tijekom 50-ih i 60-ih godina isključila iz svijeta umjetnosti tekstualnu i konceptualnu analizu te stoga konceptualna umjetnost ne nastaje kao epohalni kraj modernizma nego kao kritika modernističkog nerazumijevanja konceptualne, teorijske i ideološke determinacije umjetnosti, tj. slikarstva.

Konceptualnoj umjetnosti svojstveni su tekstualni i dijagramski radovi, razvijanje teorijskih analiza, povezivanje teorije umjetnika s analitičkom filozofijom jezika i kritičkim marksističkim teorijama društva. Teorija konceptualne umjetnosti nije autopoetika umjetnika paralelna stvaralačkom radu u slikarstvu ili skulpturi, kao u avangardama između dva rata. U konceptualnoj umjetnosti se razvijao teorijski rad koji se odvijao umjesto likovne produkcije umjetničkih djela. Tipični rad konceptualne umjetnosti je tekst (esej, rasprava) i dijagram pomoću kojih umjetnik priopćuje svoju zamisao potencijalnog umjetničkog djela ili raspravlja o općoj prirodi umjetnosti.

Naivnom konceptualnom umjetnošću nazivaju se radovi zasnovani na jednostavnoj zamjeni vizualnih umjetničkih djela tekstualnim ili dijagramskim radovima koji opisuju i projektiraju moguće ili neostvarivo vizualno, prostorno, mentalno ili vremensko umjetničko djelo.

Teorijskom konceptualnom umjetnošću nazivaju se tekstovi i eseji koji raspravljaju o prirodi, konceptu i smislu umjetnosti i njezinog svijeta. Teorijska konceptualna umjetnost je kritička i analitička umjetnost.

Analitičkom konceptualnom umjetnošću nazivaju se pristupi analizi umjetnosti izvedeni iz analitičke filozofije jezika. Umjetničko djelo se prikazuje kao tautologija ili analitička propozicija.

Mističkom konceptualnom umjetnošću (Renato Barilli) ili transcendentalnim konceptualizmom (Tomaž Brejc) nazivaju se metafizičke koncepcije konceptualne umjetnosti koje redukciju i dematerijalizaciju umjetničkog djela tumače kao usmjerenost istraživanju duhovnih snaga i potencijala umjetnika. Umjetnik se ne bavi svijetom objekata nego svijetom intersubjektivnih, psiholoških i duhovnih relacija.

Ranu konceptualnu umjetnost između 1966. i 1971. godine karakterizira interes za lingvističke i semiotičke transformacije vizualnog umjetničkog djela u tekstualni rad, tekstualnu analizu ili opću raspravu o prirodi umjetnosti. Rana djela su formalna; ona ukazuju na jezičke (lingvističke i semiotičke) aspekte umjetnosti, a ne na značenjske, ideološke i vrijednosne funkcije umjetničkog rada.

Nakon 1971. uspostavljaju se tri razvojna tijeka: (1) analize i rasprave političkih mehanizama i oblika djelovanja institucija kulture (umjetnik, galerija, muzej), (2) rad na konceptualnim tekstualnim i geometrijskim postminimalističkim ambijentima i (3) primjena rezultata teorijskih istraživanja konceptualne umjetnosti na specifična područja umjetničkog rada (analiza fotografije, filma, slikarstva) i oblika izražavanja i prikazivanja u suvremenoj kulturi (moda, popularna umjetnost, spektakl, film).

Iako je konceptualna umjetnost između 1966. i 1978. godine imala karakter internacionalnog pokreta i jezika umjetnosti, očituju se razlike između: (1) njujorške konceptualne umjetnosti koja razvija postduchampovske strategije dematerijalizacije i defetišizacije umjetničkog objekta (Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Ian Wilson), (2) kalifornijske konceptualne umjetnosti koja nastaje u okviru ironičnog, paradoksalnog i spiritualnog tretiranja prikazivanja modela izražavanja (reklame, tv serije, holivudski film) popularne kulture (Edward Ruscha, John Baldessari), (3) engleske konceptualne umjetnosti, nastale u dijalektičkoj suprotstavljenosti analitičkog teorijskog i pedagoškog rada grupe *Art&Language*, semiotičkog strukturalističkog istraživanja medija masovne kulture Victora Burgina i land art realizacija Richarda Longa i Hamisha Fultona, (4) francuske konceptualne umjetnosti, koja je nastala kao kritika institucija umjetnosti (grupa *BMPT*), kao readymade strategija korištenja znanosti u kontekstu umjetnosti (Bernard Venet) ili parodijska simulacija subjektivnog statusa umjetnika u francuskoj kulturi (Christian Boltanski, Jean Le Gac), (5) njemačke konceptualne umjetnosti, nastale iz poetike fluksusa i akcionizma stvaranjem ezoterične i transcendentne poetike socijalne skulpture Josepha Beuysa, ambijentalnog meditativnog rada Franza Erharda Walthera i apsurdnog i tautološkog strukturalnog pisma Hanne Darboven, (6) češke konceptualne umjetnosti, povezane s konkretnom poezijom i body artom, koja stvara tautološke radove čija značenja ukazuju na političke granice jezika i egzistencije u kulturi realnog socijalizma (Karel Miler, Petr Štembera, Miroslav Klivar), (7) ruske konceptualne umjetnosti, koja nastaje u međuprostorima književnog i vizualnog eksperimenta i alternativnog rada kojim se razgrađuju značenja i vrijednosti socijalističkog realizma (soc art,

umjetnost perestrojke) i revitaliziraju duhovni okviri ranih slikarskih i književnih avangardi (Dmitrij Prigov, Ilja Kabakov, Lev Rubinstein, Aleksej Paršnjikov, Erik Bulatov, Rimma i Valerij Gerlovin), (8) talijanske konceptualne umjetnosti povezane sa siromašnom umjetnošću, koja se realizira u radovima s Fibonaccijevim serijom brojeva Marija Merza, tekstualnim tautološkim neonskim instalacijama Maurizija Nannucija, kao i tekstualno-numeričkim konceptima Giulija Paolinija, Emilija Prinija i Vincenza Agnettija), (9) belgijske konceptualne umjetnosti, koju predstavlja rad Marcela Broodthaersa, koji je tragom slikarstva Renéa Magrittea razvio paradoksalnu umjetnost preispitivanja zagonetnih odnosa riječi i slike, riječi i objekta, slike i objekta.

Konceptualna umjetnost je određena i razvijana kao oblik proteorijskog ili teorijskog istraživanja i rasprave o umjetnosti. Jedna od njenih temeljnih karakteristika je zahtjev da umjetnik postavi pitanje "Što je umjetnost?" i "Što je konceptualna umjetnost?" i da na njega da svoj teorijski i praktični odgovor. Razumijevanje prirode konceptualne umjetnosti, odnosno definiranje i razjašnjavanje njezinog značenja, smisla i funkcija je zadatak koji su na svoj način rješavali umjetnici i teoretičari.

Sol LeWitt je 1967. godine uveo pojam konceptualne umjetnosti da bi ukazao na pomak od minimalne umjetnosti, koja se temeljila na primarnim vizualnim geometrijskim strukturama i objektima, prema umjetničkim djelima zasnovanim i izvedenim iz koncepta ili ideje umjetničkog djela. LeWittovi strukturalni crteži, objekti i instalacije izvedeni su iz konceptualnih strukturalnih shema. Prema LeWittu ideja ili koncepcija je u konceptualnoj umjetnosti najvažniji aspekt djela. Između ideje i koncepta umjetničkog djela postoji razlika: (1) koncept podrazumijeva opće odredbe umjetničkog djela a (2) ideje su elementi koncepta, tj. pomoću ideja se izvršavaju koncepti; u krajnjoj instanci sama ideja može biti umjetničko djelo. Kada umjetnik radi u području konceptualnog, to znači da je unaprijed razradio sve zamisli i rješenja, a izvođenje vizualnog umjetničkog rada (skulpture, instalacije, performansa) je mehanički proces doslovnog provođenja koncepta koji ne ovisi o manualnoj vještini umjetnika. LeWittove radove (zidne crteže) realizirala je publika, ili profesionalni radnici (strukture i instalacije). Konceptualna umjetnost za LeWitta nije bila teorijski rad, teoretizacija umjetnosti ili ilustriranje teorije nego ispunjenje namjere da umjetnička djela mentalno postanu zanimljivima promatraču.

Američka kritičarka i teoretičarka konceptualne umjetnosti Lucy R. Lippard je s Johnom Chandlerom definirala termin dematerijalizacije umjetničkog objekta (1968.) kao termin alternativan terminu konceptualne umjetnosti. Termin dematerijalizacija umjetničkog objekta označuje različite primjere umjetničkog rada u kojima je predmetni karakter djela reduciran na proces s tijelom ili materijalima, oblike ponašanja i dijagramske i tekstualne formulacije u rasponu od kasne neodade i fluksusa, preko siromašne umjetnosti, antiform umjetnosti i postminimalizma do teorijske konceptualne umjetnosti. Zamisao dematerijalizacije umjetničkog djela izvedena je iz tri ideološka i estetička zahtjeva: (1) da se umjetničko djelo kao materijalni predmet u metafizičkom i idealističkom smislu prevlada, postajući rad s fenomenima prirode, ljudskog duha i jezikom, (2) na njujorškoj umjetničkoj tržišnoj sceni dematerijalizacija fetišizacije umjetničkog djela u duhu visokog modernizma postaje oblik subverzije statusa i funkcija umjetničkog djela i njegovih ideoloških i ekonomskih vrijednosti u građanskom potrošačkom društvu i (3) zamisao dematerijalizacije se povezuje s ideologijom i duhom šezdesetoosmaške pobune mladih, novom ljevicom, kontrakulturom, hipi pokretom, feminizmom.

Joseph Kosuth je u teorijskoj raspravi *Umjetnost poslije filozofije* (1969.) pojam konceptualne umjetnosti definirao povezujući: (1) kritiku greenbergovske formalističke modernističke estetike koja umjetničko djelo definira isključivo pozivajući se na ukus, vizualne i likovne aspekte i morfologiju slikarstva, (2) Duchampove zamisli ready-madea koje je od upotrebe izvanumjetničkih predmeta proširio na upotrebu izvanumjetničkih ideja, jezičkih formulacija i tekstova u kontekstu umjetnosti kao umjetničkog djela i (3) zamisao analitičke propozicije iz analitičke filozofije. Prema Kosuthu konceptualna umjetnost je istraživanje umjetnika koji shvaćaju da se smisao umjetničkog djelovanja ne svodi samo na stvaranje umjetničkih djela nego ga treba proširiti na istraživanje funkcija, značenja i načina upotrebe propozicija umjetnosti i propozicija kulture. Za Kosutha je konceptualna umjetnost metajezička praksa, budući da je zadatak umjetnika istražiti, objasniti i interpretirati lingvističku prirodu umjetničkih postavki i pojma umjetnosti. Kosuth umjetničko djelo shvaća kao analitičku propoziciju jer je ono formalno izvedeno iz pojma i definicija umjetnosti kao što se izvode i jezičke formulacije (iskazi). Konceptualni umjetnik nije zainteresiran za fizička svojstva umjetničkog djela; njega zanimaju: (1) postupci kojima bi se umjetnost mogla pojmovno razvijati i (2) uvjeti u kojima bi se njegov rad (propozicije ili djela) logično razvijao. Analitičke propozicije (djela konceptualne umjetnosti)

ne odnose se na duhovne i fizičke aspekte predmeta nego izražavaju definiciju umjetnosti ili formalne posljedice definicije umjetnosti. Konceptualna umjetnost je za Kosutha postfilozofska aktivnost, budući da je teorijski rad umjetnika preuzeo funkcije i smisao estetičkog filozofskog istraživanja umjetnosti. Kosuthov konceptualistički rad može se promatrati kroz četiri razdoblja: (1) od 1966. do 1968; kada je razvijao i istraživao odnose predmeta i njihovog imena, tj. transformaciju zamisli umjetničkog djela od predmeta u propoziciju umjetničkog djela, (2) od 1969. do 1973; kada je definirao teorijsku konceptualnu umjetnost kao postfilozofsku aktivnost analitičkog istraživanja i rasprave o pojmu umjetnosti i prirodi umjetnosti, (3) od 1973. do 1980; kada je razvio antropološku teoriju svijeta i konteksta umjetnosti, pokazujući da su umjetnička djela kontekstualno, a to znači politički određena svijetom umjetnosti, ekonomskim odnosima, ideološkim zahtjevima, i (4) nakon 1980., kada je razvio poststrukturalističku teoriju značenja pokazujući da se promjenom konteksta i kulture prezentacije umjetničkog djela ne mijenjaju njegovi formalni aspekti nego njegova značenja. U četvrtom razdoblju, koje se poklapa s neokonceptualizmom, Kosuth promatra umjetnost kao oblik proizvodnje značenja i kulturoloških transformacija značenja od konteksta do konteksta.

Engleska grupa *Art&Language* je od 1968. do 1978. razvijala pojam konceptualne umjetnosti i njezinu kritiku. Prema Terryju Atkinsonu, ranom razdoblju konceptualne umjetnosti svojstvene su dvije definicije: (1) razvoj djela nekih britanskih i američkih umjetnika, ukoliko se prihvate njihove intencije, ne znači prenošenje funkcije umjetnika u funkciju teoretičara umjetnosti nego namjeru umjetnika da različite teorijske konstrukcije prihvati kao umjetnička djela i (2) u osnovi konceptualne umjetnosti je pretpostavka da su stvaranje umjetnosti i teorije umjetnosti često isti proces. Prva definicija ukazuje da umjetnici teorijskim, filozofskim i lingvističkim raspravama pristupaju po principu ready-madea, što znači da postojeće teorije prenose u kontekst umjetnosti i tamo ih prezentiraju kao umjetnička djela. Druga definicija ukazuje na mogućnost da se u okviru svijeta umjetnosti razvije metajezička analiza umjetnosti. Charles Harrison smatra da rad grupe s teorijskim konstrukcijama filozofije i lingvistike nije značio stvaranje filozofije kao umjetnosti ili pretvaranje umjetnosti u filozofiju nego stvaranje teorijskog rada i mišljenja u svijetu umjetnosti iz kojega je teorija u doba visokog modernizma bila isključena, odnosno, da je namjera da se kritičkim i teorijskim metodama ukaže na tipične zablude, paradokse i iluzije svijeta umjetnosti. Prema njegovom mišljenju, konceptualna umjetnost je umjetnički eksces koji se zbio između američkog visokog modernizma 60-ih i postmodernističke umjetnosti 80-ih godina. Smisao ekscesa konceptualne umjetnosti nije u općoj i epohalnoj kritici umjetničkog objekta i materijalizma apstraktne modernističke umjetnosti nego u kritici političkih i značenjskih mogućnosti modernizma kao kulture kasnog kapitalizma.

Ian Burn i Mel Ramsden, osnivači njujorške grupe *The Society for Theoretical Art and Analyses* i bliski suradnici grupe *Art&Language*, ukazivali su da je lingvističko-semiotički karakter konceptualne umjetnosti bitan za njezino razumijevanje. Prijelaz od umjetnosti kao stvaranja ili proizvodnje predmeta u analitičko-teorijsko istraživanje nije posljedica dematerijalizacije umjetničkog predmeta ili jednostavno redukcije materijalnih aspekata predmeta nego predmeti iz konceptualne umjetnosti nestaju zbog suštinskih promjena u postupku i pristupu značenjskom poretku umjetnosti i njenog svijeta. Za njih je konceptualna umjetnost metajezička apstraktna strategija redefiniranja pojma umjetnosti i svijeta umjetnosti.

Britanski umjetnik Victor Burgin konceptualnoj je umjetnosti pristupao na dva načina: (1) praktično, u tekstovima-objektima na prijelazu iz 60-ih u 70-te godine i (2) teorijski, u retrospektivnim analizama pojma konceptualne umjetnosti, u kojima je ukazao na transformacije konceptualne umjetnosti u postmodernističku teoriju prikazivanja i produkcije značenja u suvremenoj kulturi (fotografiji, reklami). Burginov rani konceptualistički rad bio je utemeljen u pragmatičnim preispitivanjima odnosa teksta i čitatelja, pri čemu tekst govori o perceptivnom (osjetilnom) odnosu čitatelja i teksta u trenutku čitanja. Cilj konceptualne umjetnosti, prema njemu, nije, kao što se to uobičajeno pogrešno smatralo, napustiti umjetnost; konceptualna umjetnost nije bila jedan od oblika avangardističke antiumjetnosti. Njezin je cilj bio otvaranje vrata i prozora muzeja, tj. otvaranje i proširivanje područja rada institucija svijeta umjetnosti. Tijekom 60-ih godina umjetnost se više nije mogla definirati kao zanatska djelatnost. Ona je postala sustav jezičkih praksi realiziranih pomoću umjetničkih medija, ali nije bila njima ograničena, budući da su mediji bili tek pomoćno sredstvo prikazivanja i stvaranja novih značenja. Konceptualna umjetnost je pomoću semiotičkih modela razmatrala socijalne konstrukcije (vrijednosti, značenja, ideologije) suvremene kulture. Jugoslavenskom konceptualnom umjetnošću naziva se pokret konceptualne umjetnosti od 1969. do 1980. u Kranju, Ljubljani, Novom Sadu, Subotici, Zagrebu i Beogradu. Termin jugoslavenske konceptualne umjetnosti je uveo Ješa

Denegri 1971. definirajući je kao: (1) dio međunarodnog umjetničkog kretanja, (2) urbanu i emancipacijsku umjetnost koja pronalazi smisao umjetničkog djelovanja u novom načinu društvenog i kulturnog ponašanja, zbog čega postaje alternativa krizi modernističke umjetnosti, i (3) samosvjesnu autorefleksivnu praksu otvorenu različitim idejnim poticajima, od aktualnih filozofskih učenja, psihologije, logike i teorije informacija do spoznaje uvjeta funkcioniranja umjetnosti, kulture i društva.

Jugoslavensku konceptualnu umjetnost obilježava: (1) napuštanje likovnog izražavanja i oblikovanja, (2) zasnivanje tekstualno-dijagramskih radova koji autorefleksivno prikazuju ideje i projekte umjetnika, (3) zanimanje za teorijske tematizacije prirode umjetnosti, (4) rad u grupama, pri čemu sama grupa postaje objekt istraživanja i (5) otvaranje svijeta umjetnosti intelektualnom promišljanju i djelovanju autora različitog profesionalnog profila, od likovnih umjetnika i kritičara do pjesnika, filozofa, lingvista, matematičara i inženjera. Konceptualna umjetnost je nastala na kritici: (1) ideološke upotrebe umjetnosti u socijalističkoj kulturi, (2) građanskog umjerenog apolitičnog i dekorativnog modernizma, koji početkom 60-ih postaje dominantna umjetnost u Jugoslaviji i (3) neoavangardističkih utopijskih i tehnokratskih tendencija estetske promjene društva i svijeta. Kao i za većinu slavenskih avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih pokreta, za jugoslavensku konceptualnu umjetnost bitan je eklektični spoj misticizma, lijevog ideološkog aktivizma i lingvističko-semiotičkog formalizma realiziran postupcima dematerijalizacije umjetničkog djela, dokumentiranja ponašanja umjetnika i analitičkog teorijskog istraživanja i rasprave o prirodi umjetnosti. Tipičan umjetnički rad je papir A4 formata s tekstualnim, dijagramskim i fotografskim predlošcima u funkciji autorefleksivne analize: (1) duhovnih odnosa članova grupe, individualnog doživljaja, arhetipskih simboličkih sistema iz povijesti civilizacija, (2) vrijednosnih, ideoloških i značenjskih aspekata institucija umjetnosti (umjetničkog djela, umjetnika, kritičara, galerije, muzeja) i (3) jezika umjetnosti posredstvom formalnih modela lingvistike, semiotike, matematike i logike. Jugoslavensku konceptualnu umjetnost su karakterizirali ideološki sukobi između politički, duhovno i analitički usmjerenih autora i grupa.

Njezin se razvoj odvijao u tri razdoblja: (1) inovacijski, (2) analitičko-ideološki i (3) postavangardni. Duhovni rad nazvan transcedentalni konceptualizam i metaspiritualna umjetnost svojstven je svim razdobljima. Inovacijsko razdoblje (1970.-1973.) karakteriziraju proboj likovne prakse, društveni eksces i emancipacija umjetničke prakse, tj. transformacija likovno-oblikovnog rada u intelektualni, egzistencijalni i istraživački rad. Analitičko-ideološko razdoblje (1974.-1978.) karakterizira razvoj teorijskih rasprava o prirodi jezika umjetnosti (analitička linija) i prirodi ideoloških i produktivnih odnosa u umjetnosti, kulturi i društvu (ideološka linija). Postavangardno razdoblje (1978.-1980.) označuje: (1) unutrašnju autokritiku konceptualne umjetnosti kao racionalističke teorije koja je izgubila svoju konkretnu umjetničku praksu, (2) primjena istraživanja, analize i rasprave o prirodi umjetnosti na specifične medije i oblike izražavanja (fotografija, video, slikarstvo, skulptura, ambijenti, performans) i (3) širenje analitičke teorijske rasprave na složene spekulativne antropološke, kulturološke i semiotičke rasprave o estetskom i etičkom, kozmološkim vizijama i simboličkim sistemima izražavanja u istočnim i zapadnim kulturama.

U jugoslavenskoj konceptualnoj umjetnosti djelovale su grupe: (1) *OHO* (Kranj, Ljubljana 1966.-1971.): Marko Pogačnik, Milenko Matanović, David Nez, Tomaž i Andraž Šalamun, (2) *Družina v Šempasu* (1971.-1983.) nastala evolucijom grupe *OHO*, (3) umjetnički par Nuša i Srečo Dragan, (4) *Kôd* (Novi Sad, 1970.): Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Janez Kocijančić, Peđa Vranešević, Branko Andrić, Ferenc Kiss Jovák, (5) *Grupa (Ǝ* (Novi Sad, 1971.): Ana Raković, Miša Živanović, Vladimir Kopicl, Čedomir Drča, (6) *Grupa (Ǝ-Kôd* (Novi Sad, 1971.-1973.): Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Ana Raković, Mirko Radojičić, Slobodan Tišma i Peđa Vranešević, (7) grupa *Penzioner Tihomir Simčić* (Zagreb, 1969.): Braco Dimitrijević i Goran Trbuljak, (8) grupa *Bosch+Bosch* (Subotica, 1969.-1976.): Balint Szombathy, Slavko Matković, László Szalma, László Kerekes, (9) neformalna grupa šest umjetnika (Beograd, 1971.-1973.): Marina Abramović, Era Milivojević, Zoran Popović, Neša Paripović, Dragoljub Raša Todosijević i Gergelj Urkom, (10) *Verbumprogram* (Ruma, 1974.): Ratomir Kulić i Vladimir Mattioni, (11) *Grupa 143* (Beograd, 1975.-1980.): Biljana Tomić, Miško Šuvaković, Jovan Čekić, Neša Paripović, Paja Stanković, Maja Savić, Vladimir Nikolić, Mirko Dilberović, (12) *Grupa šestorice autora* (Zagreb, 1975.-1980.): Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen i Sven Stilinović, Fedor Vučemilović. Individualno su djelovali: Radomir Damnjanović Damnjan, Bogdanka Poznanović, Boris Bućan, Ida Biard, Goran Đorđević, Vladimir Gudac, Dalibor Martinis, Zoran Belić W., Nenad Petrović i drugi.

LITERATURA: Albe1, Albe2, Artla3, Artla9, Artla11, Artla19, Artla20, Artla21, Bari1, Beli4, Brej6, Buc8, Cela2, Cela6, Christov1,

Con1, Con2, Con3, Corr2, Den11, Den12, Den13, Den15, Den34, Den88, Den92, Den101, Den103, Den105, Harr22, Harr44, Harr45, Lew1, Mce3, en1, Mey1, Millet1, Millet2, Milov1, Morg1, Morg4, Morg6, Morg14, Prig1, Rado2, Ram2, Ram5, Rossa1, Schla1, Step1, Stip5, Sus2, Sus3, Šuv5, Šuv54, Šuv55, Šuv56, Šuv65, Šuv133, Tom7, Wilson3, Woo3, Zab4

Konceptualni ples. Konceptualni ples ili koreografski konceptualni ples je naziv za kritička istraživanja, dekonstruktivne prakse i simulacijske produkcije institucija, diskursa, fenomena, koncepta i procedura koreografije i plesa/baleta u Zapadnoj umjetnosti 90-ih godina XX. i početkom XXI. stoljeća. Zamisao konceptualnog plesa (*think-dance*) se odnosi na rad europskih koreografa, plesača i performera Jérômea Bela, Borisa Charmatza, Xaviera Le Roya, Thomasa Lehmena, Toma Plischkea, Tina Sehgala, Magali Desbazeille, Meg Stuart, Gillesa Touyarda.

O konceptualnom plesu je moguće govoriti i u odnosu na američki minimalni ples 60-ih i ranih 70-ih godina, prvenstveno u odnosu na koreografska i izvođačka plesna istraživanja Yvonne Rainer, Trishe Brown i Lucinde Childs. Međutim, njihov konceptualizam je bio formalističkog i autorefleksivnog karaktera, a to znači da su se bavile strukturalnim ili serijalnim modelima i efektima doslovnog i kritičnog tjelesnog izvođenja unutar plesa kao kasnomodernističke umjetnosti. Jérôme Bel, Boris Charmatz ili Xavier Le Roy pripadaju epohi nakon poststrukturalizma i kulturalnih studija, a to znači da je težište interesa prebačeno s imanentnih pitanja samog plesa kao umjetnosti na vanjska ili politička, odnosno, diskurzivna pitanja o plesu kao umjetničkoj instituciji. Analitički, simulacijski i dekonstruktivni interes je prebačen s: (a) emancipacijskog modernističkog razvoja fenomena plesa kao estetskog događaja kod Mercea Cunninghama tijekom 50-ih godina, u (b) plesni strukturalni, antiestetski i redukcionistički model izvođenja kao kod Yvonne Rainer u ranim 60-im godinama i, zatim, (c) na problematizacije, decentriranja, relativiziranja i trivijaliziranja koreografije i izvođenja plesa kao institucije plesnih tehnika kod konceptualno orijentiranih koreografa u 90-im godinama. Odlučni *napad* na instituciju plesa izveo je Jérôme Bel promjenom statusa plesne tehnike koja se *izvlači* iz binarne suprotstavljajuće opozicije: tehnika (modernizam) i antitehnika (avangarda, neoavangarda). Konceptualno koreografska i plesna pozicioniranja u Belovim radovima (*Nom donné par lauteur, Jérôme Bel, Le dernier spectacle, Shirtology, The Show Must Go On*, svi iz 90-ih godina) su primarno diskurzivna. Materijalni događaj plesa se izvodi iz pokazivanja koncepata autora (koreografa, plesača i umjetnika), plesnog objekta kao umjetničkog djela, znakovnosti ponašanja izvođača, kontekstualizacija popularne kulture i dramaturgije masovne razmjene i potrošnje scenskog spektakla. U koreografijama Jérômea Bela institucija plesa se pokazuje, prema Ani Vujanović, kao nestalni i pokretni kontekstualni okvir istraživanja. Le Royeve koreografske preokupacije su istraživačke i analitičke u fenomenološkom smislu. One se razlikuju od teoretične i konceptualne dovršenosti Belovih spektakala po tome što ne podržavaju ciničnu autoreferencijalnost tjelesnih gesta koje se u institucionalnim okvirima deklariraju kao ples. Le Royeve pozicije nude otvoreno polje prikazivanja i zastupanja tijela. Njegova tijela upućena *pogledu* publike, nastoje izmaći racionalnoj logocentričnoj i holističkoj konstrukciji tijela kao organizma u kartezijanskoj opoziciji um-tijelo. Ona se nude pogledu drugog tijela i kao objekt i kao stroj i kao tijelo bez *organa* (Deleuze i Guattari) i kao subjekt koji se samokonceptualizira i odlaže u procesu izvođenja.

Konceptualni rad koreografa, plesača i izvođača u plesu 90-ih, prema Bojani Cvejić, uspostavlja funkcije različite od onih koje je imala konceptualna umjetnost u vizualnim umjetnostima 60-ih i 70-ih godina. Koreografi i plesači razlažu naslage esencijalističkih predrasuda o tome što je *dobar predmet* plesa, da bi iskazali mogućnosti otvorenog koncepta plesa. Ukazuje se na razmak između plešućeg tijela kao slike (uramljenog pogleda) i kao živog pokreta (tijela koje izvodi ponašanje). Locira se isticanje površine ili, figurativno, *kože*, kao mjesta odvajanja pokreta od tijela. Ističe se pokret postavljen kao niz aktualiziranih mogućnosti upisanih u *plesnu arheologiju* tijela. Publika je potaknuta da gleda vlastito promatranje. Novi konceptualno orijentirani plesni umjetnički radovi nastaju prijelazom od plesa kao umjetnosti u područje prezentacije i istraživanja vizualnih medija. Koreografije novog plesa se mogu prije zamisliti u prostoru galerije nego u prostoru definirane teatarske scene-kao-kutije. Na primjer, u *Untitled* Tina Sehgala (2001.) ne prezentira se samo izvođenje plesa nego i koreografije iz imaginarnog muzeja plesa. U *Sand table* Magali Desbazeille & Meg Stuart/Damaged Goods (2000.) pokret je sveden na dodirivanje slike tijela. U *Programme Court avec Essorage* Gillesa Touyarda i Borisa Charmatza (2001.) tijelo je doslovno manipulirano ciklusima rada motora stroja za pranje rublja. Cilj tih koreografskih taktika je ukazivanje na otklon od plesnog esencijalizma, tehnicizma i estetizma prema konceptualnoj kritičkoj i dekonstruktivnoj tekstualnoj manipulativnosti povijesnim i aktualnim diskursima plesa kao umjetnosti u doba kulture.

LITERATURA: Cater1, Cve3, Cve5, Dram1, Hrv3, Novip1, Postd1, Šuv121, Vujano3, Vujano4, Vujano6, Vujano7

Konceptualno slikarstvo. Konceptualno slikarstvo pikturalnim sredstvima pokazuje, prikazuje i značenjski komunicira koncepte slike, slikarstva, jezika i umjetnosti. Svako se slikarstvo ili slika zasniva na konceptu slike, slikarstva, prikazivanja, vizualnog jezika, pikturalnosti, vizualne naracije i slikovnih simbola, ali koncept slikarstva postavljen je u središte tek nekih slikarskih djela. Konceptualno slikarstvo je metajezičko, jer slikarskim sredstvima govori o slici i slikarstvu, tj. o mišljenju o slici, slikarstvu i umjetnosti. Zamisao konceptualnog slikarstva je začeta u slikama Marcela Duchampa iz 1912. godine *Aktovi preoblače kralja i kraljicu velikom brzinom (The King and Queen Traversed by Nudes at High Speed* i *Prolaz od djevice do mlade (The Passage from Virgin to Bride)*, u kojima kritizira modernističko naglašavanje fizičke strane slikarstva i čiste vizualnosti specifične za impresionizam, futurizam i kubizam. Duchamp je želio vratiti slikarstvo u službu uma i učiniti ga intelektualnim i narativnim paradoksom pikturalnih formi. Naglašavao je da umjetnost treba promijeniti izraz od animalnog u intelektualni. Bavljenje konceptom slikarstva bitno je za pionirsku apstrakciju Vasilija Kandinskog, Kazimira Maljeviča, Pieta Mondriana, Thea van Doesburga. Rad belgijskog slikara Renéa Magrittea specifičan je oblik konceptualnog slikarstva. On je na paradoksalan način povezivao pikturalnu narativnu strukturu i riječi prirodnog jezika. Na slici *Upotreba riječi* I (1928.-1929.) naslikao je lulu s tekstom "Ovo nije lula". Slika raskrinkava prirodu prikazivačkog (mimetičkog) slikarstva koje je željelo iluzionistički poistovjetiti sliku predmeta i predmet koji prikazuje. Magritte je slikao sliku koja nikada neće biti lula, budući da je samo prikaz lule, što je i napisao na njoj. Njegove slike ne prikazuju nego vizualnim jezikom govore o semantičkim i ontološkim granicama prikazivanja u slikarstvu.

Zamisao konceptualnog slikarstva je nakon Drugog svjetskog rata ustanovljena u američkom pop artu radom Jaspera Johnsa i Roya Lichtensteina. Njihovo slikarstvo je metajezik o drugim oblicima prikazivanja. Johns je slikao brojke i slova prikazujući diskurzivne sustave prikazivanja. U njegovim *Metama* i *Zastavama* (1959.) tautološki dolazi do poklapanja slike kao predmeta i prikazanog predmeta. Lichtenstein je svojim slikarstvom prikazao drugu umjetnost, tj. strip i time gradio metajezički i metavizualni odnos slike i umjetnosti. Za većinu konceptualnih umjetnika 60-ih i 70-ih godina konceptualno slikarstvo nije bilo bitno, jer su smatrali da je slikarstvo mrtvo (Joseph Kosuth) i da treba razviti izvanumjetničke metajezike (*Art&Language*) pomoću kojih bi se prikazali i istražili koncepti umjetnosti. Izuzeci su: (1) rani radovi Mela Ramsdena, na primjer *Tajna slika* (1967.), koju čine crna monokromna kvadratna površina i tekst "Sadržaj ove slike je nevidljiv; karakter i dimenzije sadržaja se drže u tajnosti, poznate su samo umjetniku.", (2) akrilik slike Johna Baldessarija koje čini bijela monokromna površina s ispisanim tekstom, na primjer "Slika je vlastita dokumentacija.", (3) slike s tekstualnim paradoksima Marcela Broodthaersa, (4) zidne slike s riječima Roberta Barryja, (4) zidno strukturalno slikarstvo Sola LeWitta, (5) diptisi Brace Dimitrijevića; na jednoj slici je ispisano ime značajne osobe (Leonardo da Vinci), a na drugoj ime slučajnog prolaznika (Tihomir Simčić), itd. Termin konceptualno slikarstvo su kao oznaku za svoj rad upotrijebili Shusaku Arakawa i Julije Knifer. Arakawine slike su vizualizacije misli i kao takve prikazi misaonog polja. Njegov slikarski projekt uspostavlja samosvijest o slikarskoj vizualizaciji i ukazuje se kao introspektivni uvid u svijest o pikturalnom prostoru. Julije Knifer je svoje slikarstvo zasnovao kao antislikarstvo, tj. negaciju pikturalnih prikaza, optičkih efekata i vizualne evolucije. Njegove slike su konceptualne, jer ih stvara iz koncepta (duh kao pogon realizacije), iz zamisli specifične forme meandra. Svaka slika je pojedinačni trag i primjer realizacije koncepta: misaonog tijeka preobrazbe općeg koncepta u pojedinačno djelo i očuvanja njegove općenitosti kao ideje u svakom pojedinačnom djelu (crtežu, slici na platnu, zidnoj slici, tekstu o slikarstvu). Analitičko slikarstvo 70-ih godina (Robert Ryman, Gergelj Urkom, Boris Demur) ima odlike konceptualnog slikarstva, budući da nastaje utjecajem konceptualne umjetnosti na autorefleksivna istraživanja koncepta i prirode slikarstva kao umjetničke prakse.

LITERATURA: Arila24, Arila26, Brug1, Con3, Den9, Den19, Den22, Den32, Dim2, Duch1, Ga2, Harr22, Harr44, Kni1, Kni2, Kni3, Kusp13, Lipp1, Mako1, Ort2, Rym2, Urk2

Konkretizam. Konkretizam je naziv za pristup umjetničkom djelu kao samo-prisutnoj i na formalno doslovan način oblikovanoj ili strukturiranoj materiji (boji, čeliku, zvuku, grafičkim zapisima riječi i slova). Konkretističko djelo ne pokazuje ništa drugo osim svojih materijalnih svojstava i poretka. Ta svojstva i poredak su prisutni u realnom prostoru i vremenu. Pojam konkretizma je uveden razvojem i kritikom pojma apstraktnog slikarskog ili kiparskog djela kao onog što je izvedeno evolucijom prikazivačke (mimetičke) forme ili evolucijom prikazivačkih (mimetičkih) znakova. Pokazuje se da umjetničko djelo ne nastaje nužno iz evolucijske preobrazbe, redukcije ili apstrahiranja aluzivnog, mimetičkog ili ikoničkog prikazivanja nego iz samog formalistički i tehnološki

postavljenog strukturiranja likovne (pikturalne, skulpturalne) materije. Pojam konkretizam je uveo Theo van Doesburg 1930. godine u manifestu konkretizma: "Konkretno slikarstvo, a ne apstraktno, jer ništa nije konkretnije, stvarnije od jedne linije, jedne boje, jedne površine". Zamisli konkretizma su se razvijale od avangardi do neoavangardi u različitim umjetnostima: (a) u slikarstvu i skulpturi (Theo van Doesburg, Max Bill), (b) u muzici (Pierre Schaeffer), i (c) u poeziji (Eugen Gomringer, Pierre Garnier). Umjetnici konkretizma su, kao moderni eksperimentatori, radili sa statusom i fenomenom umjetničkog djela, s novim postupcima i medijima stvaranja umjetničkog djela i s novim sredstvima prezentacije djela. Umjetnicima konkretizma svojstven je racionalan, impersonalan i poput laboratorijskog istraživački umjetnički rad. Max Bill je konstruirao slike, skulpture i objekte koji su bili vizualizacije matematičkih formula, a nastala djela su pokazivala isključivo doslovno pojavljivanje materijalizirane matematike. Francuski kompozitor Pierre Schaeffer je oko 1948. godine uveo pojam konkretne muzike *(musique concrete)*. Konkretna muzika je eksperimentalna tehnika muzičkog komponiranja zasnovana na upotrebi snimljenih zvukova i neobrađenog grubog zvučnog materijala. Karakteristični princip komponiranja konkretne muzike zasniva se na snimanju različitih prirodnih ili artificijelnih zvukova i njihovog naknadnog montiranja. Ovi zvukovi mogu biti kombinirani, mijenjani, prekrajani i transformirani različitim efektima. Završeno djelo je kombinacija različitih zvučnih efekata koji čine specifični zvučni događaj.

LITERATURA: Bann1, Bill1, Carlsu1, Colt1, Cris1, Den102, Fried1, Jaf3

Konkretna poezija. Konkretna poezija je vrsta eksperimentalne književnosti koja istražuje svoje sredstvo, jezik, kroz vizualne, zvučne i gestualne modele izražavanja. Pojam konkretne poezije su između 1953. i 1956. uveli Oyvind Fahlstrom, Eugen Gomringer i brazilska grupa *Noigandres* (Augusto i Haroldo da Campos, Decio Pignatari). Teoriju i praksu konkretne poezije razvijali su Max Bense, Siegfried Schmidt, Adriano Spatola, Ian Hamilton Finlay, Jiři Valoch, Miroslav Klivar, Dick Higgins, Richard Kostelanetz, Timm Ulrichs, kao i Vladan Radovanović, Taras Kermauner, grupa *OHO*, Denis Poniž, Josip Stošić, Darko Kolibaš, Biljana Tomić, Miroljub Todorović, grupa *Bosch+Bosch*, Vojin Rešin-Tucić i drugi.

Pojam konkretizam preuzet je iz likovnih umjetnosti. Uveo ga je Theo van Doesburg, a označuje apstraktna umjetnička djela koja pokazuju svoju materijalnost i predmetnost. Značenja konkretnog umjetničkog djela su značenja njegove vizualne, materijalne i prostorne pojavnosti i izgleda. Prema Maxu Benseu konkretna poezija je samosvjesna poezija, koja svoju estetsku realnost priopćuje jezikom znakova. Ti znakovi su riječi, no riječ se ne javlja kao konvencionalni nego kao konstruktivni nosilac značenja. Konkretna pjesma je ograničena na imenice koje označuju konkretne predmete i bića. Ona je tautološka, jer doslovno pokazuje svoj pojavni, formalni i materijalno konkretni poredak. Ona tematizira samu sebe. Podudarnost oblikovnog i sadržajnog temeljni je princip konkretne poezije: "Sadržaj je oblik, a oblik sadržaj, oblik pjesme istovremeno je i njena struktura". Evolucija konkretne poezije vodila je od semantičke u asemantičku konkretnu poeziju. Polazišta semantičke konkretne poezije su u formalnom istraživanju poetskog zapisa, razbijanju linijskog stiha i oblikovanju vizualne strukture zapisa uz uvažavanje odnosa oblika zapisa i semantičkih vrijednosti. Asemantička konkretna poezija naglašava materijalne nositelje poetskog izraza reducirajući značenjske aspekte. Vizualna konkretna poezija ukazuje na vizualne aspekte i kvalitete zapisa riječi, odnosno na značenjski potencijal koji proizlazi iz samog vizualnog oblika zapisa. Konkretna fonopoezija zasniva se na zvučnim, glasovnim i govornim aspektima čina izgovaranja riječi i glasova, tj. na ukazivanju na zvučni materijal jezika. Objektna konkretna poezija nastala je tautološkim povezivanjem trodimenzionalnih predmeta i riječi. Gestualna konkretna poezija predstavlja istraživanje oblika i mogućnosti poetskog izražavanja gestom, činom, akcijom ili ponašanjem.

LITERATURA: Batt1, Bens2, Bory1, Brej2, Campo1, Camop2, Du5, Hor1, Kons4, Pon1, Pon3, Schmid3, Schmid4, Solt1, Šuv36, Todor3, Tom6, Waldr1, William1, Zag1

Konotacija. Vidi: Retorika slike

Konstruktivizam. Konstruktivizam je naziv za različite pojave u ruskoj, sovjetskoj i europskoj internacionalnoj umjetnosti kasnih 10-ih i 20-ih godina XX. stoljeća koje se određuju zamislima i postupcima konstruiranja i industrijske proizvodnje umjetničkog djela. Konstruktivizam je nastao u Rusiji gdje taj termin označava različite pro-inženjerske konstruktivne postupke stvaranja umjetničkog djela. Naum Gabo i Antoine Pevsner su objavili *Realistički manifest* (1920.) u kojem su proklamirali novu realističku umjetnost zasnovanu na pro-matematičkom i građevinskom konstruiranju umjetničkog objekta. Vladimir Tatljin je govorio o "prostornom konstruk-

tivizmu" kao evoluciji kubizma i kubofuturizma. Kazimir Maljevič je suprematizam odredio kao praksu suprotnu konstruktivizmu, premda je mnoge zamisli i postupke konstruktivizma (reduktivnost, stroge forme, izvođenje forme iz forme, rad za masovnu proizvodnju) uključio u praksu i teoriju suprematizma. El Lissitzky je koncipirao *proun* (projekt utvrđenja novog) i radio je na konstruktivnim sintezama slike, skulpture, objekta, ambijenta i arhitekture. Ilja Erenburg je pisao o internacionalnom konstruktivizmu. Ljubov Popova, Varvara Stepanova i Aleksandar Rodčenko su se zalagali za produkcionizam, a Nikolaj Tarbukin za umjetnost strojeva, itd. Sovjetski konstruktivizam je nastao iz ruskog kubofuturizma zaoštravanjem poetičkih (od apstraktno-stvaralačkih postupaka prema konstruiranju i proizvodnji) i političkih (smrt umjetnosti, preobrazba umjetnosti u inženjersku praksu, realizacija boljševičke politike) stavova. Na primjer, u produkcionizmu se pažnja usmjeravala na problem konstrukcije i to razradom problema fakture (organizacije likovne površine), tektonike (efektivnog iskorištavanja materijala) i konstrukcije (oblikotvorne djelatnosti). U produktivističkom konstruktivizmu dolazi do odbacivanja tradicije umjetnosti i promjene statusa umjetnika od stvaraoca prema proizvođaču. Umjetnik konstruktivist postaje proizvodač nove društvene realnosti. Za razliku od futurista on ne izražava dojam (doživljaj, san) o mehaničkom svijetu strojeva nego sudjeluje u njegovoj realizaciji. Zato je konstruktivizam utopijski projekt. Na primjer, *Prva radna grupa konstruktivista* (Rodčenko, Stepanova, braća Štenberg, Medunecki, Joganson i Gan) je objavila rat protiv umjetnosti i njene estetike kao metafizike stvaranja i izražavanja. Jedna od radikalnih postavki konstruktivizma je izvedena na trećoj izložbi OBMOKhU-a u svibnju 1921. godine djelima koja su demonstrativno napuštala "oblikovanje lijepih formi" u ime "konstruiranja novih industrijskih formi". Te forme su bile doslovne i egzaktne.

Pod utjecajem ruskog konstruktivizma, a posebno propagandnog djelovanja El Lissitzkog, konstruktivizam u prvoj polovini 20-ih godina postaje niz internacionalnih umjetničkih pojava. *Bauhaus* se sredinom 20-ih preorijentirao od ekspresionizma i apstrakcije prema konstruktivizmu pod utjecajem Lászla Moholy-Nagyja i Thea van Doesburga, osobito u vrijeme uprave Hannesa Meyera. *De Stijl*, posebno Theo van Doesburg, prihvaća zamisli El Lissitzkog i paradoksalno ih inkorporira u teoriju i praksu neoplasticizma. Utjecaji konstruktivizma se očituju u radu češke avangardne grupe *Devětsil*, u mađarskom aktivizmu, hrvatskom i srpskom zenitizmu, slovenskom konstruktivizmu Avgusta Černigoja, itd. Theo van Doesburg, El Lissitzky i Hans Richter su organizirali Kongres internacionalnih progresivnih umjetnika (Düsseldorf, 29.-31.5.1922.) na kojem je konstituiran internacionalni konstruktivistički pokret, a konstruktivizam određen kao internacionalna umjetnost. Kasnih 20-ih i 30-ih godina konstruktivizam je u SSSR-u bio ugušen u ime vladajućeg socijalističkog realizma, u Europi se transformira od revolucionarne u eksperimentalnu umjetnost (kasni *De Stijl*, *Bauhaus*, konkretizam, grupa *Circle*, grupa *Circle et Carré*) koja je ulazila u svijet visoke umjetnosti i kontekste apstrakcije, kao i u masovnu industrijsku proizvodnju zapadnog kapitalizma.

Umjetničko djelo (slika, skulptura, objekt, instalacija, ambijent, dizajn tekstila, dizajn pokućstva, grafički dizajn, arhitektura, fotografija, film, poezija) u konstruktivizmu se naziva konstrukcija. Konstrukcija je rezultat (proizvod) postupka konstruiranja; racionalnog definiranja (koncipiranja, planiranja) i egzaktnog i dosljednog izvođenja artificijelne forme. Konstruiranje kao postupak ili metoda izvođenja forme je uveden i razrađen u tehničkim znanostima (primijenjena matematika, strojarstvo, arhitektura i građevinarstvo) i kao takav je primijenjen na stvaranje umjetničkih djela. Konstrukcija je najčešće formalno djelo koje pokazuje jedino svoj strukturalni poredak elemenata i, posredno, otkriva logiku stvaranja konstrukcije. Premda je zasnovan na formalnom izvođenju umjetničkog djela, konstruktivizam nije formalistička umjetnost, budući da se ne zalaže za autonomiju umjetnosti, a "formalno stvaranje djela" smatra znakom tehničke i industrijske civilizacije u revolucionarnoj borbi. Svojim tipičnim tehničkim izgledom, umjetničko djelo kao konstrukcija je znak tehničke civilizacije, ono simbolički prikazuje i zastupa vrijednosti, mogućnosti, identitet i ciljeve tehničke civilizacije. U sovjetskom konstruktivizmu pažnja je posvećena revolucionarnoj tehničkoj civilizaciji stvaranja ili konstruiranja novog društva i nove prirode za epohu komunizma. Umjetnik je inženjer, tehnički realizator ili dizajner nove svakodnevnice. U zapadnom konstruktivizmu se otkrivaju dvije tendencije: (1) ona koja vodi preobrazbi autonomije umjetničkog estetskog stvaranja u dizajnersku projektantsku praksu rada za masovnu industrijsku proizvodnju i potrošnju - ovaj ideal uključivanja konstruktora-umjetnika u industrijsku proizvodnju je anticipiran u *Bauhausu* i *De Stijlu*, ali je u potpunom smislu realiziran tek prijenosom zamisli konstruktivizma, prije svega, radom Lászla Moholy-Nagyja, U SAD kasnih 30-ih i 40-ih godina XX. stoljeća, i (2) ona koja preobražava radikalni konstruktivizam u

jednu od tendencija apstraktne umjetnosti visokog modernizma (grupa *Circle*, konkretizam). Nakon drugog svjetskog rata dolazi do obnove nekih konstruktivističkih koncepcija i nastanka neokonstruktivizma kao istraživačke, proznanstvene i tehnokratske umjetnosti neoavangarde.

LITERATURA: Bann1, Batc1, Bauh1, Bauh2, Bay1, Coo1, Den102, Flak15, Fried1, Great1, Grübl, Jaf2, Jan1, Karg1, Konst1, Kreč1, Lav1, Mark1, Petri1, Posle1, Rotz1, Row1, Sus5, Weiss1, Win1

Kontejner. Kontejner je metalna posuda većih dimenzija u koju se obično smješta rasuti materijal (pijesak, zemlja) ili materijal u komadima. Upotreba kontejnera je karakteristična za earth works radove i djela siromašne umjetnosti. U kontejner se smješta zemlja, rude ili otpaci da bi se izložili u galerijskom prostoru. Kontejner ostvaruje dvije funkcije: (1) omogućava da se rasuti materijal izloži i odvoji od prostora galerije i (2) omogućava da se rasuti materijal ne preoblikuje u novu formu, budući da je kontejner samo posuda i ambalaža u kojoj se materijal nalazi. U kontejneru se materijal izlaže kao sam materijal (tautološka razina) i kao neuobličeni materijal (primarno prirodno stanje materijala).

LITERATURA: Cela2, Hob1, Holt1, Hunt7, Lipp10, Meyerj1

Kontekst. Kontekst je okvir ili okruženje u kojem se pojavljuje, nastaje, upotrebljava, označuje i razumijeva predmet, situacija, događaj, biće, jezik, umjetničko djelo i njegovo značenje. Kontekstualne teorije značenja pokazuju da značenje umjetničkog djela i djelovanja ne određuje njegova unutrašnja struktura likovnih i semiotičkih aspekata nego kontekst u kojem ono nastaje i funkcionira.

Interkontekstualnost pokazuje da značenja umjetničkog djela pripadaju različitim kontekstima umjetnosti i kulture koja su u međusobnim odnosima razmjene, prikazivanja, upotrebe, preobrazbe, itd. Termin interkontekstualnost, analogno terminu intertekstualnost, postao je značajan za teoriju i praksu umjetnosti tijekom 60-ih godina, kada su francuski strukturalisti i poststrukturalisti Roland Barthes, Julia Kristeva, Cvetan Todorov, Jacques Derrida i Philippe Sollers pokazali da znak ili tekst nema značenja po sebi nego ih stječe tako što se odnosi na druge tekstove ili znakove.

Na primjer, slika koja prikazuje Bogorodicu je interkontekstualna tvorevina, budući da u značenjskom smislu pripada kontekstu umjetnosti i kontekstu religije. Modernistička umjetnost reducira interkontekstualnost da bi stvorila specifični autonomni kontekst umjetnosti (slikarstva, skulpture, fotografije). Za avangardu, neoavangardu i postavangardu interkontekstualnost je postupak prekoračivanja granica umjetničkog djela i svijeta umjetnosti. Marcel Duchamp je strategiju ready-madea odredio kao postupak promjene konteksta predmeta, čime se mijenja njegov značenjski i vrijednosni status. Radovi konceptualne umjetnosti (tekstovi, razgovori i teorijski objekti) su interkontekstualni zato što su nastali zasnivanjem filozofske, lingvističke i ideološke rasprave u kontekstu svijeta umjetnosti. Teoretičar konceptualne umjetnosti Charles Harrison je pisao da grupa *Art&Language* pokazuje da objekt umjetnosti nikada nije striktno formalno vizualan nego da uvijek nastaje pod utjecajem ideja i informacija iz različitih disciplina. Za američkog konceptualnog umjetnika Josepha Kosutha umjetničko djelo je uvijek funkcija konteksta svijeta umjetnosti, kulture i društva u kojem nastaje; zato je za njega rad u konceptualnoj umjetnosti analogan radu antropologa (antropološka umjetnost) koji istražuje kontekstualne aspekte egzotične i nepoznate kulture. U postmodernizmu se zamisao interkontekstualnosti ogleda u nepostojanju stabilnih značenjskih i medijskih okvira prezentacije djela, ukidanju granica između umjetničkog djela i bilo kojeg drugog proizvoda kulture i u eklektičkom povezivanju raznorodnih kontekstualnih i povijesnih sadržaja. Austrijski teoretičar umjetnosti i umjetnik Peter Weibel uveo je termin kontekstualne umjetnosti (engl. *context art)* da bi označio neokonceptualistička istraživanja konteksta kulture i umjetnosti tijekom 80-ih i 90-ih godina. U kontekstualnoj je umjetnosti umjetničko djelo sonda kojom umjetnik testira različite semantičke, receptivne, kulturološke, ideološke i vrijednosne situacije. Ono se premješta iz konteksta u kontekst preobražavajući svoja značenja, smisao, vrijednost i sistem perceptivnih uvjeta.

LITERATURA: Artla11, Blac1, Harr12, Kosu14, Kov1, Marti1, Matt1, Miš7, Šuv63, Todo2, Todo3, Weib1

Kontemplacija. Kontemplacija je razmišljanje, unutrašnja duhovna usredotočenost, postizanje sabranosti ili način "unutrašnjeg primanja poruka duhovnih bića". Razlikuju se: (1) mistička kontemplacija, (2) filozofska meditacija, (3) estetska kontemplacija, (3) kontemplacija kao duhovno stanje koje prethodi stvaranju umjetničkog djela i (4) kontemplacija kao umjetnički rad. Često se termini kontemplacija i meditacija koriste kao sinonimi.

Mistička kontemplacija je postizanje unutrašnjeg duhovnog usredotočenja i sabranosti pažnje, odnosno način unutrašnjeg primanja poruke duhovnih bića (anđela, Boga). Kršćanska mistička teologija razlikuje tri stupnja kontemplacije: (1) molitvu, (2) meditaciju ili razmišljanje o onome što su autori molitve zamislili

i o duhovnim porukama i (3) stanje svijesti usredotočene na unutrašnji doživljaj, viziju božanskog ili primljenu poruku. U sufizmu, islamskom misticizmu, kontemplacija je stanje transa u kojem čovjek postiže jedinstvo s Bogom. U budizmu je kontemplacija apstraktna umjetnost njegovanja šutnje. Apstraktnost budističke kontemplacije je izražena odsutnošću konkretnog predmeta ili misli na koju se usmjeruje pažnja, tj. isključenjem misaone refleksije iz doživljajnog toka svijesti. Mistička kontemplacija se može ostvariti u svakom obliku ponašanja, iako pojedini duhovni sistemi razvijaju specifične tehnike: kršćanstvo molitvu, sufizam ples utemeljen na kružnom rotiranju tijela i pjevanju, budizam sjedeći položaj tijela, koncentriranje pažnje na ritam disanja i promatranje mandale.

Filozofska meditacija je proces razmišljanja i koncentracije na čistu misaonu refleksiju koja ne ovisi o podacima i informacijama vanjskog svijeta. Estetska kontemplacija je usredotočenost pažnje na umjetničko djelo ili prirodno lijepo. Ona je misaono i duhovno prožimanje promatrača i djela u izravnom osjetilno-duhovnom doživljaju. Kontemplirati umjetničko djelo najčešće znači udubiti se u njega i doživjeti ga kao čisti estetski fenomen. Kontemplacija umjetničkog djela je postupak povratka samoj stvari, tj. neposrednoj pojavnosti umjetničkog djela kao cjeline, koja nastaje u svijesti promatrača. Kontemplacijom umjetničkog djela teži se brisanju granice između subjekta i objekta estetskog doživljaja. Rezultat estetske kontemplacije nije novo znanje o umjetničkom djelu i umjetnosti nego cjelokupnost doživljaja.

U tradicionalnim mističkim školama postoji uvjerenje da umjetnik stvara umjetničko djelo postizanjem duhovne sabranosti ili prijemom poruke (Božjeg glasa, telepatske komunikacije, inspiracije) i da je stvaranje umjetničkog djela postupak prevođenja u vizualni ili pisani jezik. Pioniri apstraktnog slikarstva Vasilij Kandinski, Kazimir Maljevič i Piet Mondrian apstraktno su slikarstvo shvaćali kao izraz unutrašnje nužnosti, doživljaj čiste bespredmetnosti ili pravu plastičku realnost svijeta, koja se otkriva u kontemplativnoj koncentraciji. Pritom se uspostavlja analogija između redukcije vizualnih mimetičkih prikaza u slikarstvu i unutrašnje redukcije svijesti u kontemplaciji. Hipi kulturi 60-ih i kulturi new agea svojstvena je grupna meditacija koja je istovremeno mistički ritual, oblik postojanja komune i umjetnički hepening. Za pojedine performans umjetnike (Zoran Belić W., Marina Abramović i Ulay) karakteristično je da sam čin kontemplacije ritualiziraju kao specifičan teatraliziran događaj koji izvode pred publikom. U takvoj vrsti rada kontemplativni unutrašnji čin koncentriranja pažnje ostaje skriven, ali se pokazuju oblici ponašanja koji ga prate ili njegovi vanjski učinci. U performansu iz serije *Noćno prelaženje mora* (1981.-1982.) Marina Abramović i Ulay sjedili su za stolom šuteći šesnaest dana po sedam sati dnevno. Na stolu su se nalazili zlatni bumerang, 21 gram zlatnih zrna i živi piton.

LITERATURA: Abs1, Beli1, Beli7, Beli8, Bloo2, Coy1, Ker3, Kusp10, Pog11, Reg1, Rin1, Rin4, Rosenb2, Tat1, Tu3, Watts1

Kontrolirana gesta. Kontrolirana gesta označuje postmodernističke unutarslikarske interpretacije enformela, apstraktnog ekspresionizma i monokromnog slikarstva. Sredinom 80-ih, poslije transavangardnog i neoekspresionističkog povratka predmodernističkim i ranomodernističkim modelima figuracije, dolazi do slikarskog reinterpretiranja modernističke apstrakcije. Postmodernističke slikarske reinterpretacije prošlih stilova nisu strategije sljedbeništva, *homaggea* ili klasicističkog ponavljanja ostvarene umjetničke kvalitete kao ideala nego pokušaj da se kroz *remake* u novom vremenu doživi jaka umjetnička inspiracija. Slikarstvo kontrolirane geste nastaje u doba kada cijela Istočna Europa, a posebno Jugoslavija, doživljava duboku krizu identiteta, što je pogodno tlo za rekonstrukciju mentaliteta izoliranog, ugroženog i osamljenog pojedinca karakterističnu za egzistencijalističku epohu 50-ih. Slikarstvo kontrolirane geste u formalnom smislu potencira odnose prema materijalu i primarnosti stvaranja materijalnog apstraktnog znaka. U značenjskom i vrijednosnom smislu to slikarstvo najavljuje mogućnost obnove modernističkih autorefleksivnih i reduktivnih postupaka u okviru postmodernističkih *remakea*, tj. ukazuje na vitalnost modernističke poetike i estetike. Riječ je o radu umjetnika koji spoznaje vlastiti slikarski postupak (kontrolira i disciplinira apstraktnu gestu) i rad učenog umjetnika, za razliku od enformelista i apstraktnih slikara 50-ih godina koji su bili intuitivci. Predstavnici su: Slobodan Peladić, Mirko Zrinšćak, Ksenija Mogin, Dalibor Laginja, Perica Donkov, Anto Jerković, Goran Fruk, Marjan Gumilar, Aleksandar Rafajlović, Jelena Perić, Brane Sever.

LITERATURA: Den67, Šp1

Kopija. Kopija je umjetničko djelo nastalo doslovnim prikazivanjem drugog umjetničkog djela s ciljem da ga (1) falsificira, (2) umnoži radi prikazivanja što većem broju ljudi (reprodukcija), (3) umnoži stvarajući više originalnih primjeraka djela (zamisao multipla u neoavangardama pokazala je da se umjetničko djelo može realizirati u više istovjetnih i jednakovrijednih primjeraka) i (4) prikaže kao prikazivanje vizualnih reprezentacija kulture.

Krajem XIX. stoljeća na početku modernizma napuštaju se klasicističke zamisli kopije kao osnove svakog umjetničkog stvaranja. Zamisli kopije, dane kroz koncepte klasicističkih idealnih formi, kompozicijske mimetičke strukture i likovne naracije odbacuju se u ime originalnosti i neponovljivosti čistog likovnog izraza. Kopija je postala značajna u modernizmu, usavršavanjem suvremenih reprodukcijskih medija (tiskarske tehnike, fotografija, industrijska serijska proizvodnja) i mogućnošću da se jedan objekt (skulptura, grafika, fotografija, film, video rad) umnoži u velikom broju istovjetnih primjeraka. U industrijskom društvu, zasnovanom na serijskoj proizvodnji i strojnoj reprodukciji, originalnost umjetničkog djela gubi smisao, jer svako umjetničko djelo postaje multipl.

U postmodernizmu je zamisao kopije i kopiranja uvedena kao metoda mimezisa mimezisa, tj. prikazivanja aktualnih ili povijesnih umjetničkih djela, svijeta umjetnosti i kulture u umjetnosti. Razlikuju se umjetnički radovi utemeljeni na: (1) doslovnom kopiranju umjetničkih djela, (2) kolažiranju fragmenata drugih umjetničkih djela i (3) preuzimanju stila, oblika izražavanja i prikazivanja. Giorgio de Chirico je radio kopije vlastitih originala historizirajući svoj inovacijski i ekscesni rad na području metafizičkog slikarstva. Radomir Damnjanović Damnjan 80-ih je godina radio kopije de Chiricovih slika ukazujući na kopiju kopije. Rad Sherrie Levine ili Gorana Đorđevića se tijekom 80-ih zasnivao na doslovnom kopiranju reprodukcija i umjetničkih djela avangardi i neoavangardi s ciljem naglašavanja potrošenosti i dovršenosti umjetnosti kao stvaralačke prakse. Neodadaist i pop umjetnik Robert Rauschenberg je početkom 60-ih pomoću fotografije i serigrafije anticipirao postmodernističke kolaže fragmenatarnih kopija vizualnog svijeta. Slike Davida Sallea ili fotokolaži Barbare Kruger su kolaži fragmenata vizualnih prikaza (reklama, video spotova, ilustracija u časopisima) u suvremenoj potrošačkoj kulturi. Talijanski anakronisti, predstavnici slovenske retrogarde (grupa *Irwin*) ili Mladen Stilinović ne kopiraju pojedinačni umjetnički rad ili fragmente vizualnog svijeta kulture nego metodu, oblike prikazivanja i način stvaranja značenja u renesansnom i manirističkom slikarstvu (anakronisti) ili u totalitarnim umjetničkim i ideološkim sistemima (*Irwin*, Stilinović). Prikazivanje zasnovano na kopiji ne uspostavlja odnos slike prema svijetu koji se prikazuje nego kod slikarstva usmjeruje postojećim kodovima kulture i umjetnosti. Kopija ne prikazuje realnost svijeta i kulture nego kopije drugih kopija koje kultura prihvaća kao vlastitu realnost.

LITERATURA: Bart2, Benj4, Bry1, Bry3, Cela11, Đorđe7, Erj8, Golds1, Grž1, Grž4, Grž9, Grž21, Grž22, Grž23, Kraus8, Oliv9, Sin2, Sin3, Šuv53

Koridor. Koridor je ambijentalni umjetnički rad ili instalacija realiziran kao prolaz. Koridor zahtijeva od promatrača da zakorači u njega i pokuša proći. Razlikuju se: (1) pravi koridori kroz koje promatrač prolazi i (2) pseudokoridori koji izgledaju kao da promatrač kroz njih može proći, ali zapravo ili ne može ući ili može ući, ali ne i proći kroz njih. Koridori mijenjaju uobičajenu percepciju umjetničkog djela, budući da promatrača prisiljavaju da uđe u prostor i da se prema njemu ne odnosi samo vizualno nego i tjelesno. Karakteristične primjere koridora realizirao je Bruce Nauman u seriji instalacija *Koridori* (1968.-1971.) praveći prolaze s dva vertikalna zida kroz koja promatrač može ili ne može proći. Koridori su osvijetljeni umjetnim fluorescentnim svjetlom, a kraj je otvoren ili zagrađen. Realizirani su i koridori na čijem su kraju video monitori. Land art instalacija Michaela Heizera *Dvostruki negativ* (1969.) je makroskopski koridor urezan u brdo. Richard Serra je radio s koridorima u galerijskom, prirodnom ili urbanom prostoru. Zidovi koridora napravljeni su od betonskih ili čeličnih teških ploča, koje ne stvaraju samo prolaze u prostoru nego i makro prostor ambijenta u kojem su postavljeni dijele na zasebne prostore. Radovi Richarda Serre istovremeno su i koridori (usmjerivači kretanja) i pregrade (prepreke kretanju). Karakteristični primjeri su *Proboj* (1973.), kojeg čini šest betonskih trokutnih cik-cak zidova postavljenih u prirodnom prostoru tako da obilježavaju putanju kretanja promatrača, te *Clara Clara* (1983.), kojeg čine dva kružna luka od čeličnih ploča okrenuta jedan drugom ispupčenim stranama. Radovi Jamesa Turrella *Plava šetnja* (1983.) i *Crveno kruženje* (1983.) svjetlosni su ambijentalni prolazi gdje je koridor prostor za svjetlost ili svjetlosni kontejner.

Američka teoretičarka umjetnosti Rosalind Krauss je razvoj skulpture XX. stoljeća, od Rodinovih *Vrata pakla* (1880.-1917.), preko Brancusijevih, Duchampovih, Gaboovih ili Giacomettijevih skulptura i objekata do Caroovih kiparskih instalacija, land arta i ambijenata kasnih 60-ih i 70-ih godina, interpretirala kao težnju realizaciji prolaza *(passage)*. Zamisao prolaza za nju označuje nerazdvojivost prostornih i vremenskih komponenti u modernoj skulpturi. Prolaz u njenoj terminologiji ima metaforično i doslovno značenje, tj. ukazuje na kiparska djela: (1) koja nagovještavaju vremensko prolaženje (vrata, potencijalno ili konkretno kretanje elemenata skulpture) i (2) koja su pravi koridor ili prolaz kroz koji se promatrač kreće.

LITERATURA: Kraus3, Kraus12, Naum1, Naum2, Schn1, Sonf1

Korigirani modernizam. Korigiranim modernizmom se naziva zamisao prema kojoj su postmoderna kultura i umjetnost nastale unutar procesa modernizma i iz njegovih povijesnih anomalija, kriza ili uspona. Smatra se da postmoderna kultura i umjetnost nisu posebne formacije u odnosu na megakulturu modernizma. Postmoderna kultura i umjetnost postmodernizma se predočavaju kao stadij unutar modernizma. Na primjer, Jean-François Lyotard je pisao da je postmoderna uvid u granice moderne. Jean Baudrillard je o simulaciji i simulakrumima govorio kao karakteristikama kasnog modernističkog informacijskog društva. Heinrich Klotz postmodernu interpretira kao unapređujuću korekciju projekta moderne, te se postmoderna prikazuje kao produžetak moderne, čime se u postmodernistički kao arhivarski ahistoricizam uvodi historicistička koncepcija produžetka, razvoja ili promjene. Wolfgang Welsch ukazuje da, kada se govori o odnosu moderne i postmoderne, treba precizirati o kojoj se moderni i kakvoj postmoderni govori. I zato precizira: "Stoga se ona (postmoderna) može nazvati egzoteričkom svakodnevnom formom nekoć ezoterične moderne. Ime post-moderna ona zaslužuje samo utoliko što nakon velikih inovacija ove moderne te nakon prevladavanja bolnih pogoršanja i sužavanja, sada može koračati proširenim razvitkom jedne takovrsne pluralne moderne."

LITERATURA: Baud8, Baud10, Baud12, Baud14, Fos1, Klo2, Lyo1, Lyo2, Lyo3, Lyo5, Lyo6, Lyo13, Lyo14, Oliv8, Ug2, Welsch1, Welsch4, Welsch5

Kozmološki sistem. Kozmološki sistem je meta-mitološki, simbolički i arhetipski model svemira koji umjetnik: (1) stvara i prikazuje svojim djelom, (2) istražuje kao oblik simboličke prakse specifične kulture i civilizacije i (3) uvodi u preobražaj kozmičkog poretka, prirode i svijeta magijskim, alkemijskim i ritualnim postupcima. Umjetničko djelo otkriva povezanosti likovnog sistema, procesualnog umjetničkog rada, konceptualističkih zamisli i oblika ponašanja umjetnika i simboličkih sistema koji se odnose na mikrokozmičke, makrokozmičke i kozmičke pojave, uključujući i društvenu organizaciju.
Yves Klein je na prijelazu 50-ih u 60-te proučavao istočne kulture i kozmogonijske teorije slobodnih zidara stvarajući monokromatskim slikarstvom i ambijentalnim radovima simboličku individualnu kozmogoniju. Jednom prilikom je zapisao da svatko tko slika prostor (kozmos) mora stvarno zakoračiti u njega, ali to mora učiniti posredstvom vlastitih umjetničkih sredstava i individualne snage. Joseph Beuys je u performansu *Euroazija, 34-ti dio Sibirske simfonije* (1966.) i kasnijim predavanjima-performansima iz 70-ih godina na principima kozmičke evolucije organskog i anorganskog svijeta zasnovao političku teoriju evolucije ljudskog društva. David Nez je realizirao ambijent *Kozmologija* (1969.) kojeg čini krug od fluorescentnih cijevi i žarulja koja se sa stropa spušta u centar kruga. Sudionik performansa može leći u krug tako da žarulja dolazi iznad njegovog pupka, koji je u sredini kruga. Nez je konstruirao mikrokozmičku sliku svemira stvorivši prostor za kontemplaciju. Struktura ambijenta odgovara renesansnim alkemijskim i magijskim mandalama iz europske tradicije. Ambijentalni i performans umjetnik Zoran Belić W. uočio je da u postkonceptualnoj umjetnosti pod utjecajem starih kozmologija Istoka i Zapada dolazi do stvaranja kozmoloških vizija ali i do kulturoloških i semioloških analiza kako samih kultura, tako i općih kulturoloških uvjeta i preduvjeta njihove geneze. Postkonceptualnom pristupu ostvarenom u performansu, horizontalnoj plastici i teorijskim tekstovima umjetnika svojstven je stav da umjetnik u umjetničkom djelu rekonstruira i simulira mitski svijet po uzoru na kozmološke sisteme. Nenad Petrović je na osnovama fenomenološke analize grčkih i indijskih kozmogonija i iskustva ambijentalne umjetnosti, teoriju umjetnosti transformirao u kozmološku teoriju. Marko Pogačnik u širim geografskim prostorima gradi mreže skulptura povezujući energetske tokove zemlje, svijet ljudi i svemir. Alice Aycock je konstruirala složene mehanizme koji su primjeri mehanicističkog kozmološkog mišljenja svojstvenog nastanku europske znanosti u kasnom srednjem vijeku i baroku. U horizontalnoj plastici nastaju radovi astro-arheološkog karaktera, zasnovani na rekonstrukciji megalitskih građevina koje se odnose na zvjezdani poredak neba ili energetsku strukturu zemlje (Robert Morris, Dani Karavan, Marko Pogačnik). Wolfgang Laib je realizirao instalacije s organskim materijalima (pelud, mlijeko, med) stvarajući simboličke prostorne prikaze zrcaljenja makrokozmičkog u mikrokozmičkom poretku.

LITERATURA: Ayc1, Beli8, Beli12, Bloo1, Brej4, Doc3, Ker3, Lipp15, Petro8, Tis2, Wij1

Kraj teorije umjetnosti. Kraj teorije umjetnosti je trenutak dovršenja projekta moderne i projekta teorije umjetnosti kao autonomne discipline koja se bavi proučavanjem umjetnosti kao specifičnog fenomena kulture. Victor Burgin je ukazao da je teorija umjetnosti: (1) nastala u doba prosvjetiteljstva (XVIII. stoljeće) formiranjem autonomnih znanstvenih disciplina, (2) povezivanjem metoda povijesti umjetnosti, estetike i kritike, (3) da je doživjela vrhunac u visokom

greenbergovskom modernizmu 60-ih godina i (4) da se kraj teorije umjetnosti dogodio uobličenjem postmoderne ere i nastajanjem teorije prikazivanja. Prema Burginovom mišljenju, u postmodernoj eri ne može se govoriti o specifičnim i međusobno neovisnim teorijama umjetnosti, mode, seksualnosti i masovne kulture nego o teorijama koje objašnjavaju i interpretiraju prikazivanje, stvaranje i prevođenje vizualnih značenja u suvremenoj kulturi. Takva teorija, začeta 70-ih godina, zasniva se na feminizmu, marksizmu, psihoanalizi i semiotici. Ona ukazuje na neostvarivost modernističke vizualne umjetnosti kao oblika simbolizacije (označivanja, stvaranja značenja) neovisnog o drugim simboličkim sistemima (jezika, ideologije, seksualnosti, fantazije). Burginov rad proistekao je iz psihoanalitičke poststrukturalističke teorije koja je kritičko sredstvo razumijevanja vizualnog prikazivanja od klasičnog slikarstva do reklama. Njegova opća kritička teorija prikazivanja, koju karakterizira pomak od teorije umjetnosti prema teoriji kulture, razmatra oblike i sredstva simboličkog vizualnog oblikovanja društvenosti i subjektivnosti u postmodernoj kulturi.

LITERATURA: Burgin7, Burgin10, Dan7, Dan12, Herro1

Kraj umjetnosti. Kraj umjetnosti je zamisao kraja umjetnosti i povijesna situacija dovršenja povijesti zapadne umjetnosti, inicirana u Hegelovoj estetici. Prema njegovom uvjerenju umjetnost je izgubila svoju raniju nužnost i životnost, budući da više ne živi u sebi svojstvenom mediju, tj. osjetilnosti nego mnogo više u predočavanju i mišljenju o umjetnosti. U avangardama i neoavangardama XX. stoljeća zamisao kraja umjetnosti je označivala: (1) preobrazbu umjetnosti u duhovnu kontemplativnu aktivnost unutrašnjeg uvida ili u nove oblike estetizacije stvarnosti svakodnevnice (teozofski i antropozofski utjecaji), (2) dovršenje buržoaskog društva i njegove društvene podjele rada, gdje umjetnost u revolucionarnom razdoblju postaje sredstvo klasne borbe (propagandna umjetnost, integracija umjetnosti i proizvodnje), a u komunističkom oblik svakodnevnih životnih aktivnosti čovjeka oslobođenog nužnosti rada (marksistička teorija) i (3) kritika i opstrukcija buržoaske modernističke autonomije umjetnosti anarhističkim širenjem područja umjetničkog rada i uvođenjem umjetnosti u životne aktivnosti, spektakl, društveni šok (futurizam, ekspresionizam, dada).

Za postmodernu bitan je stav da je epoha modernizma (kao kulture i umjetnosti) završena visokim modernizmom. Arthur Danto razvio je utjecajnu teoriju kraja umjetnosti zasnovanu na tezama: (1) tradicija zapadne umjetnosti je mimetička umjetnost, a to znači da se razvijala evolucijom postupaka i sredstava prikazivanja svijeta, (2) krajem XIX. i početkom XX. stoljeća sva su sredstva prikazivanja u slikarstvu, fotografiji i filmu u potpunosti riješena, (3) gubljenjem interesa za razvoj prikazivačkih medija umjetnost se okrenula problematici izražavanja (ekspresije), razvijajući se u individualizirane pristupe koji su se mogli razumjeti i prihvatiti samo interpretacijom umjetnika i kritike, tj. svako umjetničko djelo ili opus bio je zatvoreni svijet za sebe, (4) određena umjetnička djela su postala vlastite interpretacije, definirajući sebe kao umjetničko djelo ili pružajući nove definicije pojma umjetnosti, (5) umjetnost je sve manje bila zainteresirana za pojavnost predmeta, a sve više za teorijsku raspravu i interpretaciju prirode umjetnosti, da bi 70-ih konceptualnom umjetnošću postala teorijska autorefleksija o prirodi umjetnosti. Prema Dantou kraj umjetnosti je kraj jednog oblika shvaćanja umjetnosti, tj. zapadne umjetnosti koja je preobrazbom u teoriju umjetnosti došla do svojeg disciplinarnog zaokruživanja i završetka. Na primjedbu da umjetnost postoji i poslije naznačenog kraja, Danto je odgovorio da je tu riječ o prijelaznom razdoblju i traženju početka novog povijesnog ciklusa.

Postmoderna umjetnost 80-ih i 90-ih godina označuje se zamislima neo stila ili trans stila, što znači umjetnosti izvan projekta i razvoja. Neo stilovi se ukazuju kao eklektičko preispitivanje i iskušavanje vlastite umjetničke i civilizacijske povijesti, a trans stilovi kao traganje za novim početkom i oblicima djelovanja.

U avangardnim, neoavangardnim i postavangardnim pokretima u umjetnosti XX. stoljeća djelovali su umjetnici koji su vlastiti rad prepoznavali kao simptom kraja umjetnosti. Marcel Duchamp se poslije realizacije svojih ready-madea prvih desetljeća ovog stoljeća prestao baviti umjetnošću. Kazimir Maljevič je nakon Prvog svjetskog rata završio svoj suprematistički slikarski period, nakon kojeg je razvijao filozofiju suprematizma i utopijsku teoriju suprematističkog svijeta. Ad Reinhardt je 60-ih godina u povodu svojih crnih monokromnih slika pisao da slika posljednje slike koje se mogu slikati. Članovi grupe *OHO* su 1971. napustili umjetnički rad vraćajući se prirodi i ruralnom životu u zemljoradničkoj komuni. Joseph Kosuth je pisao o smrti slikarstva kao oblika umjetničkog izražavanja. Konceptualna umjetnost je kao teorijska metajezička aktivnost otišla "iza" umjetničkog djela, u diskurzivni svijet govora, teoretizacija i mišljenja o umjetnosti. Transavangarda i neoekspresionizam su nastali kao obnova slikarstva nakon konceptualističkog dokidanja umjetničkog djela. U beogradskoj teorijskoj zajednici *ZzIP* postavljena je teza da je kraj umjetnosti prividni kraj,

odnosno da umjetnost kasnog modernizma i postmoderne stječe moć korištenja paradigmi i povijesti umjetnosti, proizvodeći tako početak, razvoj i kraj umjetnosti. Pritom početak, razvoj i kraj umjetnosti nisu epohalne promjene cjelokupne umjetnosti nego pojedinačne strategije djelovanja umjetnika, kritičara i teoretičara umjetnosti.

LITERATURA: Burgin7, Dan4, Dan7, Dan12, Dan13, Heg2, Mann1, Mor5, Pollin1, Reinh1, Reinh2, Rose3, Šuv63

Kristalografija. Kristalografija je znanost o kristalima. Kristalografija je značajna u ranoj minimalnoj umjetnosti. Umjetnici su istraživali: (1) kiparske oblike koji nisu ni geometrijski ni organski i (2) vizualne strukture zasnovane na serijalnom širenju i povezivanju modularnih elemenata, kao što je slučaj s ponavljanjem osnovnog kristalnog oblika u procesu kristalizacije. Lucy Lippard je uočila vizualne analogije između minimalističkih skulptura i kristalne mikrostrukture minerala. Uočavajući prisutnost reda i nereda, ona utvrđuje da minimalna umjetnost sintetizira zamisao reda iz geometrijske umjetnosti i zakon slučajnosti iz dade i nadrealizma. Iako se analogije kristalografije i minimalne umjetnosti mogu otkriti u djelima Tonyja Smitha, Donalda Judda ili Mela Bochnera, direktan pristup kristalografiji ostvario je Robert Smithson kroz: (1) tekstove o kristalima, rudama i geologiji, (2) skulpturu zasnovanu na odnosima reda-nereda i poretka-kaosa, koji su specifični za svijet kristala, (3) earth works instalacije, izlažući minerale u galerijskim prostorima i (4) land art instalacije u prirodnom prostoru, koje su uključivale prirodne procese kristalizacije; na primjer, spiralni nasip *Spiral Jetty* (1970.) bio je u potpunosti prekriven slanim kristalima, nakon što je izgrađen u Velikom slanom jezeru u Utahu.

LITERATURA: Batte1, Hob1, Holt1, Lipp9

Kritičar je umjetnik. Kritičar je umjetnik sintagma je koja iskazuje stav o statusu kritičara i kritike u modernoj umjetnosti. Kritičar je sudionik u svijetu umjetnosti, a ne objektivni promatrač izvan tog svijeta. Termin je prvi upotrijebio Charles Baudelaire. U nastajanju umjetničke scene kao aktivni subjekti sudjelovali su kritičari Pierre Restany, Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Lucy Lippard.
Donald Kuspit sintagmom kritičar je umjetnik iskazuje stav da kritika ne treba biti pratilac umjetnika i sudionik u promociji i posredovanju njegovog rada nego savjest i svijest umjetnosti. Kritička svijest počinje funkcionirati odbacivanjem narcističke samosvijesti koja predstavlja svojevrsnu lošu vjeru i samodovoljnost modernističkog umjetnika. Kritičar pokazuje da umjetnost nije stvaranje ex nihilo, tj. neodređenog, neiskušanog, iz neprozirnosti umjetnikovog subjekta, nego stvaranje nastalo kritičkim promišljanjem povijesti umjetnosti, ideologije, intelektualnih i moralnih dimenzija umjetnosti. Kuspit teoriju kritike gradi na dijalektičkom obratu, ukazujući: (1) da se kritičar mora odvojiti od umjetnika i da s njim ne smije dijeliti narcističku samouvjerenost, jer ga od umjetnika razdvaja metajezička pozicija interpretatora i subjekta koji razumije prirodu umjetnosti, ali (2) da je kritičar i umjetnik, zato što djeluje u svijetu umjetnosti i otkriva i razjašnjava njenu specifičnost, općost, značenja i povijesni horizont.

LITERATURA: Bau1, Bar1, Cela1, Cela2, Cela4, Den79, Kusp4, Oliv1, Rest2, Lipp10

Kritička teorija. Kritičkom teorijom se nazivaju različite materijalističke, postmaterijalističke ili neomaterijalističke teorije kritičke interpretacije suvremenog društva i kulture od hladnoratovske blokovske podjele preko postpovijesnog postmodernizma do postblokovskog globalizma. Terminom kritička teorija se nazivaju skeptičke i interventne teorije zasnovane na analizi, interpretaciji i raspravi društvenih i kulturalnih sistema zastupanja, prikazivanja, moći, vladanja, izjašnjavanja, identifikacije, uređenja društva i kulture, izvođenja identiteta, itd. Postkritičkim teorijama se nazivaju teorije koje kritiku, odnosno skeptičku analizu, interpretaciju i raspravu zamjenjuju, decentriraju ili dekonstruiraju: praksama i teorijama zavođenja (Jean Baudrillard), pluralizma istina i raskola (Jean-François Lyotard), tekstualnih dekonstrukcija metafizike (Jacques Derrida), uživanja u tekstu, pisanju ili pogledu (Roland Barthes), tehnološke apokalipse (Paul Virilio, Jean Baudrillard). U najširem smislu kritičke teorije tijekom druge polovine XX. stoljeća su: (1) humanistički i marksistički orijentirane kritičke teorije frankfurtskog kruga (Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse) i njihovih sljedbenika nakon 30-ih godina, (2) razvoj kritičke teorije frankfurtskog kruga tijekom druge polovine XX. stoljeća, posebno linija filozofskih i socioloških studija povezanih s učenjima komunikacijske akcije Jürgena Habermasa od 70-ih, (3) angažirani humanistički i kritički rad (Jean Paul Sartre, Theodor Adorno) tijekom 40-ih, 50-ih i 60-ih, (4) teorija nove ljevice kao razvoj filozofije marksizma u visokom modernizmu i kasnom kapitalizmu (Herbert Marcuse) tijekom 60-ih, (5) strukturalistička kritika humanizma (Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Jacques Lacan, Roland Barthes, kao i Dušan Pirjavec, Darko Kolibaš) tijekom kasnih 50-ih i 60-ih, (6) kritika humanizma izvedena iz postnietzscheovske, postba-

tailleovske i postheideggerovske kritike subjekta (Michel Foucault, Gilles Deleuze i Félix Guattari) tijekom 60-ih i 70-ih godina, (7) strukturalistički marksizam (Louis Althusser i njegovi učenici) tijekom 60-ih, (8) poststrukturalističke materijalističke teorije, naročito althusserovske i, kasnije, pro-maoističke teorije (krug oko *Tel Quela*: Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Roland Barthes) kasnih 60-ih i ranih 70-ih, (9) kritička poetika, teorija i praksa situacionista, odnosno, kritika društva spektakla (Guy Debord) tijekom 60-ih, (10) postlacanovska kritička filozofija i teorija kapitalizma (Gilles Deleuze i Félix Guattari) od kasnih 60-ih, (11) poststrukturalističke teorije dekonstrukcije, privremeno lijevo krilo Derridaeovske dekonstruktivističke filozofije (Jacques Derrida) od 60-ih, (12) prevladavanja kritičke teorije i konstitucija postkritičkih teorija kasnog modernizma i postmodernizma (Roland Barthes, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Paul Virilio), (13) neomarksističke anglosaksonske teorije kasnokapitalističkog društva (Fredric Jameson, Martin Jay, Terry Eagleton) od 70-ih godina, (14) teorije društva, kulture i umjetnosti u kasnom i post-socijalizmu (Mikhail N. Epstein, Boris Groys, Péter György, Gao Minglu, Gerardo Mosquera, kao i Rastko Močnik, Slavoj Žižek, Marina Gržinić, Aleš Erjavec, Boris Buden) od 80-ih godina, (15) britanska materijalistička i poststrukturalistička teorija kulture razvijana kroz teoriju književnosti, filma, medija masovne kulture, popularne kulture, feminizma, rasnih identiteta (Raymond Williams, Antony Easthope, Colin MacCabe, Laura Mulvey, Judith Williamson, Stuart Hall, Richard Johnson, John Fiske) od 70-ih, (16) američka materijalistička i postmaterijalistička teorija kulture (Edward Said, Richard Ohmann, Robert Scholes, Donna Haraway) od 70-ih, (17) u okvirima teorije kulture kritička teorija rodnih identiteta (Julia Kristeva, Hélène Cixous, Judith Butler) od 70-ih godina, (18) u okvirima teorije kulture postkolonijalna kritika (Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi Bhabha) tijekom 80-ih i 90-ih, (19) kritička postmarksistička sociologija kulture kao teorija potrošačkog društva (Pierre Bourdieu) od 70-ih godina, (20) kritička estetika kao filozofija kulture (Heinz Paetzold, Anthony J. Cascardi, Jos de Mul, kao i Aleš Erjavec, Lev Kreft, Nadežda Čačinović), (21) neo-lacanovska materijalistička i kritička teorija kulture i društva (Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Alain Badiou, kao i Slavoj Žižek, Alenka Zupančič, Mladen Dolar) tijekom 80-ih i 90-ih godina, (18) biopolitika i kritika globalizma razvijena u tradiciji mišljenja Michela Foucaulta, Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija (Toni Negri, Michael Hardt, Giorgio Agamben, Brian Massumi) od 90-ih godina.

Jedan od teorijskih problema definiranja suvremene kritičke teorije je status poststrukturalizma kao kritičke ili postkritičke ili antikritičke teorije. Može se reći da poststrukturalizam nije kritička teorija revolucionarne, interventne ili emancipatorske prakse jer se ne zalaže za kritičku intervenciju i preobrazbu društva i kulture. Međutim, iz usporedbe teorijske i filozofske literature o poststrukturalizmu mogu se izvesti tri koncepta: (a) materijalistički poststrukturalizmi (althusserovstvo, lacanovstvo i postlacanovstvo, telquelovska radikalna faza) i materijalističke teorije kulture su kritičke teorije društva i, naročito, kulture, (b) tekstualni i tekstološki orijentirani poststrukturalizmi (Derridaina dekonstrukcija, Jejlska škola) su postkritičke teorije interventne u polju teksta kulture (književnosti, umjetnosti, filozofije), (c) poststrukturalizam kao teorija i filozofija eklektičnog postmodernizma kasnih 70-ih i ranih 80-ih godina ima status postkritičke, antikritičke i antiteorijske neokonzervativne teorije. Također anglosaksonske materijalističke teorije kulture su se tijekom 80-ih i 90-ih godina preobrazile od kritičke teorije kulture kasnog kapitalizma u konstitutivnu teoriju uređenja postblokovskog svijeta zasnovanog na zamislima političke korektnosti, multi- ili transkulturalnosti.

LITERATURA: Ado5, Ag1, Ag2, Ag3, Ag4, Bark1, Bart15, Baud12, Bek1, Buc6, Buc8, Carro1, Cow1, Culler2, Dele1, Dele5, Dele6, Dele10, Dele18, Derr10, Dolar1, Erj1, Erj12, Fou6, Fou11, Fou15, Hab1, Hard1, Hard2, Holme4, Kref2, Marks1, Massu1, Miš2, Morli1, Pir2, Pley6, Slot2, Slot4, Slot5, Šuv106, Vej1, Wellm1, Zup2, Zup4, Zup5, Žiž1, Žiž3, Žiž5, Žiž7, Žiž15, Žiž17, Žiž20, Žiž29, Žiž30, Žiž32

Kritička teorija frankfurtskog kruga. Kritička teorija, teorijsko djelovanje grupe marksističkih filozofa, sociologa, socijalnih psihologa, ekonomista, književnih i pravnih teoretičara okupljenih oko frankfurtskog *Instituta za društvena istraživanja*. Institut je osnovan 1924., a od 1931. godine njegov je voditelj filozof Max Horkheimer, začetnik kritičke teorije. U Institutu su surađivali: Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Walter Benjamin, Franz Nauman i drugi. Po dolasku Hitlera na vlast većina pripadnika tzv. *frankfurtske škole* odlazi u SAD. Poslije rata u Frankfurtu se obnavlja rad škole, a najznačajniji predstavnik druge generacije je filozof Jürgen Habermas.
Kritička teorija je marksistička socijalno-filozofska analiza i kritika modernog građanskog društva. Kritička teorija se razvija iz razumijevanja povijesne krize zapadnog društva, koja je posljedica njegove ekspanzivne kapitalističke tržišne i potrošačke prirode. Termin kritika označuje: (1) teorijsku metodu istraživanja i rasprave legitimnosti društvenih znanosti i

(2) odnos teorije i povijesne prakse društva i kulture. Predstavnici frankfurtske škole napuštaju klasične marksističke obrasce tumačenja društva kroz odnose baze i nadgradnje, odnosno povijesne transindividualnosti, postavljajući problem modernog pojedinca u središte pažnje. Posredstvom Freudove teorijske psihoanalize kritička teorija je razvila teoriju subjekta. Freudomarksizam je spoj psihoanalitičke teorije subjekta i opće sociološke kritike povijesti, društvenih odnosa i razmjene vrijednosti. Za razliku od dominantnih marksističkih orijentacija (historijski materijalizam, lenjinizam, staljinizam, maoizam), kritička teorija ne odbacuje društveni, kulturni i umjetnički koncept modernosti. Ona razvija sociološku teoriju modernizma u rasponu od teorije modernizma, masovne i popularne kulture, preko teorije novih medija do visoke modernističke umjetnosti, neoavangarde, nove ljevice, novog senzibiliteta i kulture mladih. Razlikuju se sljedeći teorijski pristupi umjetnosti: (1) analiza i kritička rasprava aktualne umjetničke prakse i kulture modernizma (Benjamin), (2) estetička teorija moderne umjetnosti (Adorno), (3) kritička analiza društvenih mehanizama uspostavljanja značenja i vrijednosti u modernističkoj kulturi (Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas), (4) estetizacija društva kao oblik revolucionarne borbe u kasnom kapitalizmu (Fromm, Marcuse) i (5) obrana projekta modernosti i kritika postmodernizma kao oblika političkog i društvenog neokonzervativizma (Habermas).

Benjaminov esejistički opus je gotovo jedini relevantni marksistički pristup umjetnosti prije Drugog svjetskog rata koji unapređuje misao modernizma i koji se realizira kao kritički projekt modernog doba. U tekstovima *Mala povijest fotografije* (1931.) i *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* (1936.) ukazuje na specifične modernističke nove medije i njihovu društvenu dimenziju, a u tekstu *Autor kao proizvođač* (1934.) redefinira umjetnika kao stvaraoca u umjetnika proizvođača.

Adornova *Estetička teorija* (1970.) je filozofsko-sociološka analiza modernizma i moderne umjetnosti od kraja XIX. do sredine XX. stoljeća. On pažnju posvećuje: (1) modernističkom napuštanju cjelovite slike svijeta koja je dana u tradicionalnoj umjetnosti, (2) modernističkoj fragmentarnosti, (3) estetskom negativizmu, (4) ulozi tehnologije, kiča i ideologije u modernoj umjetnosti. Posljedica necjelovitosti i estetskog negativizma modernizma je gubljenje samorazumljivosti umjetnosti. U nerazumljivosti moderne umjetnosti pronalazi se novi smisao filozofskog estetičkog angažmana.

Frommov i Marcuseov rad su sredinom 60-ih bitno utjecali na uobličenje duhovne klime 68. Fromm je utjecao na traganje za alternativnim i individualnim oblicima društvenosti, tj. na obnovu subjektivnosti pod utjecajem psihoanalize i ezoteričnih duhovnih tradicija Istoka i Zapada. Frommovo humanističko učenje značajno je za hipi pokret, komunarstvo, ekološke trendove i eklektičke spojeve marksističke revolucionarnosti, misticizma i terapijske emancipacije otuđenog subjekta. Marcuse je ideolog nove ljevice, odnosno revolucionarne prakse mladih, prije svega studentske populacije. Za pojam nove ljevice, kako je korišten sredinom 60-ih, karakteristična je: (1) radikalna suprotstavljenost kapitalističkom društvu ili obnovi predkapitalističkih oblika društvene organizacije u zemljama realnog socijalizma, (2) jedinstvo teorije društvene promjene i prakse revolucionarne promjene pojedinca i društva, (3) odsutnost organizacionih oblika djelovanja (partija) i traganje za alternativnim izvaninstitucionalnim oblicima političkog aktivizma, (4) uviđanje da su revolucionarna klasa mladi, a ne radnička klasa, kako su tvrdili klasici marksizma, (5) pacifizam i antiratni aktivizam u doba vijetnamskog rata, (6) uvažavanje psihološkog i socijalnog kao komponenti revolucionarne promjene, (7) dokidanje utopije njezinom realizacijom kroz estetizaciju društva i društvenih odnosa. Ideje i praksa nove ljevice doživjele su vrhunac u pobunama mladih 1968.

Habermasove analize modernizma i kritika postmodernizma početkom 80-ih godina dokazi su vitalnosti kritičke teorije. Habermas je u postmodernističkoj arhitekturi i likovnim umjetnostima prepoznao obnovu konzervativizma i pomak zapadnih društava prema političkoj desnici. Uočavajući da kapitalizam ulazi u novi razvojni stadij, vratio se izvorima modernizma i ulozi društvenog, političkog, kulturnog i umjetničkog projekta.

Utjecaj kritičke teorije frankfurtske škole na teoriju i praksu neoavangardi i postavangardi očituje se u nekoliko neovisnih impulsa: (1) utjecaj kritičke teorije na teoriju novih tendencija, tj. na integraciju umjetnosti, dizajna, arhitekture i suvremene tehnologije u preobrazbi životne sredine, (2) kraj neoavangardne modernističke tehnološke utopije obilježen je Frommovim i Marcuseovim revolucionarnim idejama krajem 60-ih godina, (2) razvoj kritičke teorije kulture i svijeta umjetnosti u teorijskim raspravama konceptualnih umjetnika sredinom 70-ih godina vodio je primjeni socioloških studija kritičke teorije u analizi umjetničkog tržišta, ideologije kulturnih institucija i umjetničke birokracije (*Art&Language*, Joseph Kosuth), (3) povratak Benjaminovim i Adornovim analizama modernizma u postavangardnoj kritici greenbergovske modernističke i formalističke estetike

tijekom 80-ih godina (Victor Burgin, *Art&Language*, Charles Harrison, Martin Jay, Donald Kuspit). U postavangardnoj i postmodernoj teoriji adornovsko-benjaminovska razmatranja kulture i umjetnosti povezuju se s filozofijom jezika, teorijom vizualnog prikazivanja, dekonstrukcijom i poststrukturalizmom.

LITERATURA: Ado1, Ado2, Ado3, Ado4, Ado5, Ado6, Ado7, Ado8, Ado9, Ado10, Ado11, Ado12, Ado13, Ado14, Ado15, Ado16, Batte2, Beck1, Benj1, Benj2, Benj3, Benj4, Benj5 Benj6, Benj7, Bürg3, Hab1, Hab2, Hab3, Hab4, Hab5, Jay1, Kola6, Kola7, Lep2, Marc1, Marc2, Marc3, Marc4, Pae1, Pae3, Rusc1, Savić1, Schm1, Vej1

Kritika. Kritika je teorijska i praktična disciplina koja inicira, prepoznaje, artikulira, prati, posreduje i teorijski interpretira aktualnu umjetničku produkciju i život svijeta umjetnosti. Kritika je u odnosu na umjetničku praksu drugostupanjska disciplina, budući da artikulira, govori i piše o umjetnosti, ali u odnosu na druge teorijske discipline o umjetnosti (povijest umjetnosti, sociologiju umjetnosti, semiologiju umjetnosti, estetiku) ona je prvostupanjska praksa, jer kroz suradnju s umjetnicima, galeristima, kustosima, izdavačima, publikom i kolekcionarima konstituira aktualni svijet umjetnosti. Kritika je nastala nastankom moderne kulture krajem XVIII. stoljeća kada su, kao posebne autonomne discipline, nastale estetika i teorija umjetnosti. Razlikuju se dva osnovna modela umjetničke kritike: (1) kritika koja prati događanja u umjetnosti i (2) kritika na djelu.

Kritika koja prati događanja u umjetnosti drugostupanjska je teorijska interpretativna praksa, čiji je zadatak prepoznati aktualna događanja u svijetu umjetnosti, opisati ih, objasniti, interpretirati i vrednovati. Odnos između kritike i umjetnosti koncipira se kao odnos između produkcije i potrošačevog odaziva toj produkciji, odnosno proizvodima preko kojih se ona određuje kao smislena značenjska djelatnost. Kritika je posrednik između umjetnika, svijeta umjetnosti i kulture. Djelovanje kritike se odvija u području: (1) informiranja svijeta kulture o zbivanjima u svijetu umjetnosti i (2) tržišnih, umjetničkih i estetskih vrednovanja umjetničkih djela. Kritika se razvija kao dnevna novinska kritika, kao kritika u stručnim časopisima, galerijsko-muzejska kritika i fakultetska kritika. Dnevna novinska kritika je oblik tekstualnog novinarskog i popularnog pisanja o aktualnoj izložbenoj proizvodnji u svijetu umjetnosti. Stručno kritičko pisanje se razvija u umjetničkim časopisima, u rasponu od informativnih preko povijesnih do teorijskih tekstova. Predstavnici kritike vezane za stručne časopise su, između ostalih, Clement Greenberg, Lucy Lippard, Catherine Millet, Hal Foster, Douglas Crimp, Kate Linker i Craig Owens. Galerijsko-muzejska kritika je oblik prezentiranja, opisivanja i objašnjavanja aktualne umjetničke prakse u institucijama galerije i muzeja. Galerijska kritika je usmjerena na prikaz aktualnog rada, a muzejska i na historizaciju aktualne umjetničke prakse. Galerijskom i muzejskom kritikom bave se kustosi koji organiziraju izložbe, priređuju kataloge i monografije. Predstavnici galerijske kritike su, između ostalih, Germano Celant, Harald Szeemann, Maurice Tuchman, kao i Biljana Tomić, Jasna Tijardović, Branka Stipančić, Igor Zabel. Fakultetska kritika je usmjerena na: (1) obrazovanje mladih kritičara, (2) teorijska i povijesna objašnjenja i interpretacije kojima se aktualna praksa prikazuje u širim značenjskim i vrijednosnim okvirima i (3) razvijanje metakritike ili teorije kritike, tj. kritika se proučava kao posebna povijesna i metodološka teorijska disciplina. Za fakultetsku kritiku karakteristično je da kritičku metodologiju povezuje i razrađuje u okvirima teorije umjetnosti, znanosti o umjetnosti i estetici. Predstavnici te kritike su između ostalih: Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna, Dora Ashton, Rosalind Krauss, Arthur Danto, Benjamin Buchloh, Donald Kuspit, Max Imdahl, Max Kozloff, kao i Ješa Denegri, Tomaž Brejc, Vera Horvat Pintarić.

Razvoj kritike nakon Drugog svjetskog rata može se pratiti po smjenama pokreta, stilova i kulturoloških epoha: (1) modernistička kritika (1945.-1968.), (2) kasnomodernistička i postavangardna kritika (poslije 1966.) i (3) postmodernistička kritika (poslije 1979.). Modernistička kritika se nakon Drugog svjetskog rata razvija kao europska modernistička kritika i američka visokomodernistička kritika.

Europsku modernističku kritiku obilježavaju spekulativni spojevi tehničkih teorijskih jezika (egzistencijalizam, fenomenologija, strukturalizam i kibernetika) s razrađenom ljevičarskom kritičkom teorijom koja ima ishodišta u kritičkoj teoriji frankfurtske škole, situacionizmu, Althusserovom strukturalističkom marksizmu i ideologiji nove ljevice. Njezin razvoj čine tri faze: (1) egzistencijalističko-fenomenološka, (2) konkretno utopijska i (3) strukturalističko-kibernetička. Egzistencijalističko-fenomenološka kritika svojstvena je 50-tim godinama. Govori o poslijeratnoj krizi subjektivnosti, naglašenom individualizmu apstraktnog ekspresionizma i enformela, oblicima apstraktne ekspresije i vizualnoj (likovnoj) percepciji koja umjetničko djelo tumači kao organski direktni likovni izraz egzistencijalne (ljudske) nužnosti i drame. U teorijskom smislu bitni su utjecaji Sartreovog filozofskog egzistencijalizma i Merleau-Pontyjeve fenomenološke teorije vizualne percepcije. Predstavnici su: Michel Tapié, Michel Ragon, Herbert Read. Konkretno utopijska etapa vizionarskog

modernizma na prijelazu 50-ih i 60-tih godina pripada kretanjima od umjetnosti poslije enformela prema novim tendencijama i formulirana je kao društveno kritička teorija preobrazbe umjetnosti u društvenu praksu. Umjetnost interpretira kao realizaciju etičkog, političkog, tehnološkog i time utopijskog projekta modernosti. Najznačajniji predstavnici su: Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna, Gillo Dorfles, Pierre Restany, kao i Matko Meštrović. Strukturalističko kibernetička kritika je teorija prve polovine 60-ih godina i karakterizira ju proznanstveni pristup interpretaciji umjetničkog djela. Kritičar i teoretičar umjetnosti preuzimaju ulogu znanstvenika koji zasniva formalnu ili egzaktnu raspravu likovnih, vizualnih, prostornih i medijskih aspekata djela i njegove recepcije. Strukturalistička kritika predstavlja oblik diskurzivno-tekstualnog istraživanja vizualnih fenomena, paralelno i analogno istraživanjima likovnih umjetnika. Ovaj pristup kritici zasniva se na teoriji strukturalizma, semiotici i teoriji informacija. Predstavnici su: Umberto Eco, Max Bense, Jack Burnham, Abraham Moles, Umbro Apollonio, Frank Popper, kao i Boris Kelemen i Oto Bihalji Merin.

Za razliku od europske kritike, američka kritika visokog modernizma od kasnih 30-ih do 1968. ima dominantan, homogen i pravocrtni razvoj od marksističke (trockističke) društveno i kritički orijentirane kritike (kasnih 30-ih i 40-ih) prema likovno-formalističkoj i apolitičkoj kritici visokog modernizma. Kritika visokog modernizma zasniva se na tezama: (1) da je likovna umjetnost autonomna vizualna apstraktna disciplina čijoj *nijemosti* kritika svojim opisima, objašnjenjima i vrednovanjima daje glas, i (2) da kritika stvara tehnički jezik opisivanja, interpretacije i vrednovanja autonoman u odnosu na teoriju književnosti, ideologiju, svakodnevni život, etiku i znanost. Neposredno poslije Drugog svjetskog rata američka kritika se oslanjala na jungovsku teoriju arhetipa i francuski egzistencijalizam. Tijekom 50-ih i ranih 60-ih izgradila je autonomni pragmatični jezik opisivanja, interpretacije i vrednovanja kojim se podržava apstraktna umjetnost i pojam modernosti. Za nju je modernost doseg radikalne redukcije i autorefleksivnog pročišćavanja apstraktne umjetnosti. U fenomenalističkom smislu ona se zalaže za čistu i direktnu nediskurzivnu percepciju umjetničkog djela. Američki kritički pragmatizam odbacuje metafizičke i društvenopolitičke spekulacije u ime neposrednog perceptivnog iskustva, doživljaja i ukusa. Ukus je kategorija koja se ne može svesti na konceptualno razumijevanje djela. Vodeći predstavnik američke kritike visokog modernizma je Clement Greenberg, a značajni predstavnici su Michael Fried i Harold Rosenberg.

Paralelno s europskom i američkom kritikom od kasnih 40-ih do ranih 60-ih u britanskoj analitičkoj estetici razvijala se metaestetika definirana kao filozofska kritika zabluda, pogrešaka i metodoloških problema književne, likovne i muzičke kritike. Po analitičkoj estetici zadatak moderne estetike nije stvaranje novih metafizičkih teorija umjetnosti, projekata društveno-umjetničkih transformacija ili bavljenje konkretnim umjetničkim djelima nego rasprava i analiza jezika kritike, odnosno istraživanje interpretativnih mogućnosti i učinaka kritike na stvaranje pojma modernog umjetničkog djela. Analitička metaestetika je utjecala na američku novu književnu kritiku i njenim posredstvom na likovnu kritiku visokog modernizma. Utjecaj književne nove kritike na američku likovnu kritiku visokog modernizma očituje se u shvaćanju umjetničkog djela kao cjelovitog zatvorenog sustava vrijednosti i postupaka kritike kao autorefleksivne i autokritičke prakse koja raskida s metafizičkim i spekulativnim zahtjevima tradicionalne teorije umjetnosti.

Kasnomodernistička i postavangardna kritika nastaju u Americi prevladavanjem estetskog formalizma visokog modernizma (greenbergovske kritike), a u Europi radikalizacijom kritičke svijesti i interpretativnim stvaranjem smislenog okvira za postlikovna djela. U okviru visokomodernističke estetike Harold Rosenberg, Lawrence Alloway i Donald Judd razmatraju granična područja modernističke umjetnosti stvarajući prostor za postslikarsku i postkiparsku praksu minimalne umjetnosti, pop arta i procesualnih umjetnosti (neodada, fluksus, hepening, land art, body art, anti form umjetnost). Za kasnu modernističku i ranu postavangardnu kritiku druge polovine 60-ih u Americi značajna su metakritička razmatranja Susan Sontag protiv interpretacije i svijest o značaju teorijskih tekstova umjetnika. Kritičari zasnivaju metode doslovnog opisivanja i dokumentiranja rada. Status doslovnih opisa i dokumentiranje rada umjetnika i djelovanja pokreta analogan je statusu umjetničkog djela. Tako nastaju knjige fotokopija Setha Siegelauba, koji skuplja i prezentira rad konceptualnih umjetnika ili dokumentacije o umjetničkim događanjima Lucy Lippard, Ursule Meyer, Kynastona McShinea i Willoughbyja Sharpa. Američku kasnomodernističku i postavangardnu kritiku 70-ih obilježava djelovanje umjetnika kao kritičara na djelu (Robert Morris, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, Douglas Davis) i razvoj fakultetske kritike. Razvoj američke fakultetske kritike čine dva usmjerenja: (1) evolucija tradicionalne estetičke teorije (analitička estetika, kritička teorija frankfurtske škole, psihoanalitička teorija umjetnosti, fenomenološka

teorija, estetički pragmatizam) u kritičko osmišljavanje i interpretiranje aktualne umjetničke prakse (Richard Wollheim, Arthur Danto, Donald Kuspit, Leo Steinberg) i (2) recepcija francuske poststrukturalističke i semiotičke teorije u kritici koja prati postavangardna događanja (performance, konceptualna i ambijentalna umjetnost) 70-ih godina (njujorški časopis *October*, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp). Recepcija poststrukturalizma u krugu autora oko časopisa *October* stvorila je prostor i atmosferu za razvoj postmodernističke kritike 80-ih godina.

Kasnomodernistička i postavangardna kritika kasnih 60-ih i 70-ih u Europi je znatno raširenija nego u SAD. Karakterizira je nekoliko međusobno suprotstavljenih i suparničkih tendencija: (1) akritička kritika nastaje odbacivanjem spekulativne i metafizičke proteorijske kritike, zalaganjem za praktično i dokumentarističko djelovanje kritičara (Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Udo Kultermann, Harald Szeemann, kao i Biljana Tomić), (2) kritika kritike, nastala je evolucijom neoavangardističke strukturalističke teorije postavljanjem zadatka da kritičar promatra i problematizira jezik, kontekst i povijest kritike u skladu s tehnikama strukturalizma, semiotike, analitičke filozofije, psihoanalize, odnosno kritika kritike se oslanja na tradiciju europskog književnog formalizma i strukturalizma (Filiberto Menna), (3) poststrukturalistička kritika nastala prevladavanjem strukturalizma razvija spekulativne postsemiotičke, semiološke, dekonstruktivne i lacanovske psihoanalitičke metode interpretacije slikarstva (Marcelin Pleynet, Jean-Louis Schefer, Marc Devade, kao i Braco Rotar), (4) analitičko-marksistička kritika nastala spojem postšezdesetoosmaške novoljevičarske kritike društva i lingvističko-semiotičkih proučavanja jezika umjetnosti (Tim J. Clark, Charles Harrison, *Art&Language*, Catherine Millet, Renato Barilli, kao i Nena Baljković) i (5) sintetička kritika objedinjavanja raznorodnih kasnomodernističkih i postavangardnih tendencija kasnih 60-ih i 70-ih godina u jedinstveni kompleks "nove ili druge umjetnosti" (Manfred Schneckenburger, Rudy Fuchs, kao i Ješa Denegri).

Postmodernistička kritika nastaje odbacivanjem formalne estetike visokog modernizma i koncepta umjetnosti kao projekta revolucionarne društvene promjene i progresa. Postmodernistička kritička situacija je pluralistička budući da je karakterizira odsustvo dominantne tendencije i otvorenog teorijskog, značenjskog i vrijednosnog raskola koji se ne može razriješiti pobjedom jedne tendencije. Ona se razvija u više različitih kritičkih svjetova: (1) postkritika kao strategija kritičara na djelu (Achille Bonito Oliva), (2) postkritika kao dekonstrukcija teorijskog govora o umjetnosti zasnovana na pretpostavci da je likovna kritika prešla prag književnog narativnog diskursa (Antonio D'Avossa, Lorenzo Mango, Harald Szeemann, Kathy Acker, Richard Prince, kao i Lidija Merenik, Željko Kipke), (3) postkritika kao introspektivni, neokonzervativni i lokalni diskurs kojim se provodi dekonstrukcija suvremenosti, internacionalnog jezika umjetnosti i ideje umjetničkog i društvenog progresa, na primjer, Jean Clair poziva na povratak figuri i zanatu, tražeći spas od modernosti u regionalnom, lokalnom i specifičnom francuskom duhu kulture i umjetnosti, a Harald Szeemann u raspravama o totalnom umjetničkom djelu ukazuje na nastajanje srednjoeuropskog kritičkog diskursa u kojem se spekulativno metaforički i alegorijski prožimaju postfrojdovske, postmarksističke i postantropozofske vizije zatvorenog svijeta Srednje Europe, (4) postkritika kao kritička dekonstruktivna (poststrukturalistička) teorija oblika prikazivanja realnosti, značenja i vrijednosti u postmodernom društvu prožimanja visoke i masovnomedijske umjetnosti, tipična za anglo-američku kulturu 80-ih i 90-ih godina (Gregory Ulmer, Douglas Crimp, Craig Owens, John Welchman, Henry Sayre, Andrew Benjamin), (5) analitičko-postmarksistički pristup engleskih autora zasnovan na kritičkom historijskom realizmu koji se bavi problemima prikazivanja (društvenih odnosa, ideoloških vrijednosti, statusa subjekta) kao modelom formiranja društvenog subjekta (svijesti); pritom se formiranje specifičnog tipa značenja i oblika prikazivanja objašnjava kao posljedica društveno-povijesne nužnosti (Charles Harrison, David Batchelor, Paul Wood, Griselda Pollock, Fred Orton) i (6) simulacionistička teorijska kritika nastala na osnovi lacanovske psihoanalize, filozofije jezika i baudrillardovskih postkritičkih teorija društva, koja se razvija kao govor o umjetnosti jezikom koji u *tijelu teorije* simulira sinkrone učinke umjetničkog i teorijskog kao oblika realnosti suvremene umjetnosti, za koju se može reći da je postmodernistička verzija kritike kritike (kasni Marcelin Pleynet, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Jean-François Lyotard, Slavoj Žižek, druga generacija slovenskih lacanovaca (Marina Gržinić, Alenka Zupančič, Marcel Štefančič jr.).

LITERATURA: Ado6, Allo7, Alt3, Arg3, Balm1, Bann4, Bart5, Baš1, Baš3, Bau1, Bek1, Biti2, Bloom1, Brej8, Bry3, Bue1, Buc6, Bula1, Cela4, Chel1, Den14, Den52, Den56, Den68, Den79, Den86, Den98, Den99, Fem1, Flak1, Galj1, Green1, Green2 Green3 Green4 Green5 Green6 Green7 Green8 Green9 Green10, Green11, Green12, Green13, Green14, Green15, Harr8, Harr13, Harr14, Harr34, Harr45, Hillis1, Kem1, Ker1, Kole1, Kole2, Kole3, Kom1, Kop1, Kraus8, Kraus16, Kusp11, Men6, Men7, Men9, Mer2, Oliv11, Oliv12, Oliv13, Oliv16, Prot1, Rot4, Šub14, Šuv62, Šuv64, Šuv76, Šuv106, Ulm1, Umetno1, Umj1, Ven1, Zab5

Kritika hegemonije u kulturi. Kritika hegemonije u kulturi ili kritika kulturnog imperijalizma svojstvena je anglosaksonskoj ljevičarskoj teoriji umjetnosti 70-ih godina. Kritika hegemonije u kulturi je teorijska analiza, kritika i rasprava mehanizama moći i dominacije uspostavljene na međunarodnoj umjetničkoj sceni. Kritička rasprava usmjerena je na američki kulturni imperijalizam nastao u doba hladnog rata, koji je trajao od 40-ih do 70-ih godina. U tom razdoblju njujorška umjetnička scena preuzima primat u odnosu na europske centre (Pariz, München, Berlin). Uspostavljanje američke kulturne hegemonije, prema pisanju *Art&Languagea*, ne znači samo estetsko ostvarivanje projekta visoke modernosti autonomijom umjetničkog izraza i estetikom apstraktne umjetnosti nego i uspostavljanjem moćnog birokratskog aparata uz podršku kapitala i političkih interesa američke međunarodne politike. Ta je grupa ukazala na presudnu ulogu financijera, muzeja, izdavača, umjetničkih časopisa, galerija i kritike u stvaranju novog stila, pokreta ili značajnog umjetnika. Njihov cilj je argumentiranje teze da su kultura i umjetnost proizvod tržišnog sistema i njegovih kulturnih i političkih institucija.

Kritika zapadne hegemonije u umjetnosti i kulturi dobiva teorijsku podršku postkolonijalnih studija tijekom 80-ih i 90-ih godina. Jezik nove kritičke umjetnosti koju stvaraju umjetnici izvan zapadne kulture, ali i za zapadnu kulturu, eklektičan je, anarhičan i provokativan. Koriste se kolažno-montažni postupci suočavanja globalnih, univerzalnih i lokalnih, regionalnih, etničkih, rasnih, geografskih identifikacija i znakova. Pri tome, umjetnici trećeg svijeta djeluju u prvom svijetu (Zapadna Evropa, SAD) ili su getoizirani u okvirima etničkih kultura u megalopolisima zapadnih država (SAD, Engleska). Karakteristični su pristupi koje provode umjetnici Georges Adéagbo, Rawi Agarwal, Kutlug Ataman, Zarina Bhimji, Yang Fudong, Eyal Sivan, Shirin Neshat.

LITERATURA: Artla17, Artla20, Frasc1, Casc1, Doc6, Doc7, Hard1, Harr9, Harr14, Hegel, Kip1, Kosu12, Kref11, Mosq1, Ram3, Ram4, Tomli1, Žiž27

Kritika humanizma. Kritika humanizma je filozofska i teorijska rasprava i problematiziranje statusa subjekta u modernoj i modernističkoj kulturi. Postmodernističkoj teoriji i umjetnosti je svojstvena kritika cjelovitog, centriranog i organskog humanističkog pogleda na svijet i čovjeka. Humanistički pogled na svijet, razvijan od renesansne rekonstrukcije helenističkog humanizma preko romantičarske subjektivnosti do modernističkog (antropološkog) pojma subjekta kao cjelovite, centrirane i autonomne individue, stavlja čovjeka u središte prirode, civilizacije, kulture i umjetnosti. Humanizam kao ideologija (pogled na svijet) je otkriće čovjeka i svijeta, odnosno rasprava smisla čovjeka (ljudskog) u središtu svijeta. Subjekt se definira u rasponu od definiranja tjelesnog do tekstualnog projektiranja transcendentnog jastva. Subjekt je uvijek u središtu djela. Humanističko logocentrično umjetničko djelo uvijek transcendira visoke i posebne ljudske vrijednosti (duha, etosa, rase, nacije, klase, spola). U postmodernizmu se naglašava razlika biološkog/anatomskog tijela, društvene individue i njegovog tekstualnog statusa kao subjekta. U modernizmu postoji težnja za identificiranjem tijela, individue i subjekta, koji postaju zasebni sistemi identifikacije. Subjekt postmoderne je proizvod jezika kulture. On/ona je izraz i reprezentacija povijesnih i aktualnih mogućnosti označavanja, nanošenih tragova i konstruiranih modela prikazivanja čovjeka u kulturi i umjetnosti. Može se reći da svaki čovjek (tijelo, društvena individua) raspolaže različitim subjektima: subjektima govora, pisma, ponašanja, prikazivanja, zastupanja, djelovanja. U postmodernizmu se pokazuje da su velike humanističke zamisli (cjelovitosti, pravde, istine, progresa) ideološki fantazmi koji stvaraju ono (prikaze, izraze) što konkretno društvo prihvaća kao svoju realnost. Realnost se definira kao proizvod rada verbalnih i neverbalnih jezika, a nije, kao što se u okviru humanističke tradicije vjerovalo, produkt ljudskog rada, kontekstualizacije kulture i povijesti. Budući da postoje različite ideologije, postoje i različiti koncepti realnosti, pa se kultura postmodernizma naziva pluralističkom kulturom.

U poetičkom smislu kritika humanističkog gledišta se ukazuje: (1) kao svođenje umjetničkog djela na konkretni predmet, situaciju i događaj, tj. kritika nastaje odbacivanjem poetike prikazivanja prema kojoj je čovjek zrcalo u kojem se ogleda svijet i iz čijeg odraza nastaje umjetničko djelo, (2) kao tvrdnja da intuicije umjetničkog djela nisu neprozirni, direktni, neprovjerljivi i najdublji uvidi u istine ljudskog postojanja i bivanja nego prešutna znanja i uvjerenja zajednička pripadnicima određene kulture, zajednice, stila, škole i (3) kao razlikovanje i razdvajanje umjetničkog, estetskog, političkog, formalnog i aksiološkog prosuđivanja u posebna područja djelovanja. Postmodernističko djelo je sa stanovišta humanizma ontološki prazno, relativistički proizvoljno i bez subjekta (subjekt je samo hipoteza u i o jeziku umjetnosti). Sa stanovišta postmodernizma humanistička tradicionalna i visokomodernistička djela su iluzija (privid) cjelovitosti izraza subjekta, jer je subjekt konstrukcija koja se uspostavlja kroz produkciju djela. Humanizam

retorikom prikriva vlastitu necjelovitost (svoje Ne-Cijelo */Pas-Tout/)*. Humanizam je jedna od ideologija zapadnog svijeta koju treba odbaciti (reizam, konceptualna umjetnost, strukturalizam) ili koju treba parodijski dekonstruirati do jezičke igre ili retoričke vježbe (transavangarda, simulacionizmi). Naličje humanizma (šavovi, rubovi, bodovi) je područje djelovanja postmodernog umjetnika. Filozofija, poetika i ideologija centriranog subjekta moderne je dovedena do vrhunca u fenomenološkoj i egzistencijalističkoj filozofiji 40-ih i 50-ih godina. Ona je podvrgnuta radikalnoj kritici u strukturalizmu i poststrukturalizmu time što je zamisli subjekta kao identiteta i integracije tijela-individue-i-duha suprotstavila zamisao sistema ili prakse koja tijelo određuje kao individuu ili subjekt. O smrti subjekta je govorio Michel Foucault ukazavši da je pojam subjekta povijesna tvorevina koja nastaje u određenom trenutku zapadne civilizacije (od renesanse do prosvjetiteljstva) i nestaje u drugom trenutku (visoka i kasna moderna). Roland Barthes je pisao o smrti autora, ukazujući da se u jednom književnom djelu nalaze različite mogućnosti identificiranja hipoteze subjekta i da tek čitalac svojim receptivnim i interpretativnim radom dovršava djelo i identificira subjekte. Drugim riječima, djelo ne određuje izvor (autor) od kojeg djelo potječe nego ponor (čitalac) koji djelo dovršava u praksi čitanja. Dušan Pirjavec je zamisao smrti subjekta interpretirao s pozicija: (a) kraja humanizma, (b) prijelaza s marksizma i egzistencijalizma na strukturalizam i (c) uočavanja suštinskih promjena u načinima pisanja i pripovijedanja u modernom romanu. Rani primjer kritike humanizma je slovenska reistička poezija. Pjesnici od Tomaža Šalamuna do Istoka Geistera Plamena su se, po Tarasu Kermauneru, sredinom 60-ih godina počeli orijentirati stvarima. Time su dovršili put koji je vodio kroz tri slike Bitka: od Boga preko Čovjeka do Stvari. Zato više nema subjekta i objekta. Umjetnička djela nisu više sredstvo komunikacije preko kojih bi unutrašnjost čovjeka komunicirala s unutrašnjošću drugog čovjeka. Riječ nema značenja koja joj je dao čovjek, njen stvaralac. Riječ jednostavno jest jer svoja značenja nosi kao i bilo koja druga stvar na svijetu. Dok je humanizam govorio čovjek je lijep, olovka je tanka, tvrda, crna i šiljasta, odnos između nas je neprijateljski, reizam bjesomučno ponavlja svoje jest: olovka jest, čovjek jest, most jest, riječ jest. U hrvatskoj kulturi o smrti subjekta je vrlo rano pisao Darko Kolibaš uočavajući načine konstruiranja subjekta u egzistencijalističkoj heideggerovskoj filozofiji, lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi i derridovskoj teoriji subjekta.

LITERATURA: Baht1, Balm6, Bart17, Fuo5, Ferry1, Fou1, Hum1, Ker1, Pi1, Sart1, Todo7, Vujano2, Žiž5, Žiž7, Žiž19

Kritika kritike. Kritikom kritike označio je talijanski teoretičar umjetnosti Filiberto Menna autorefleksivno razmatranje kojim kritičar preispituje uzroke i posljedice svoje aktivnosti u odnosu na kritiku kao teorijsku disciplinu i umjetnost kao objekt i kontekst rasprave. Kritika kritike otvorila je raspravu o vlastitom statusu prevladavajući tradicionalnu pomoćnu ulogu posrednika između umjetničkog djela i kulture. Kritička interpretacija je govor koji preuzima rizik pridavanja posebnih značenja umjetničkom djelu, ukazujući na značenja koja djelo proizvodi i koja se iz djela mogu proizvesti. Strukturalnim povezivanjem povijesne, teorijske i autokritičke funkcije, kritičar prelazi put od kritike kao interpretacije koja stvara interpretativne činjenice do kritike kritike koja stvara kritičku činjenicu. Kritika provodi stručne specijalizacije vlastitog jezika povezane s metodama suvremenih teorija: lingvistikom, semiologijom, semiotikom, strukturalizmom, psihoanalizom i filozofijom jezika. Menna suočava dva zahtjeva: (1) kritika mora definirati teorijsku razinu šireg spekulativnog gledišta, a ne gledišta jedne znanosti ili umjetničkog usmjerenja i (2) kritika mora paziti da se ne dovede do eklektičnog položaja u kojem bi izgubila vlastitu disciplinarnu fizionomiju.

LITERATURA: Den72, Men6, Men7, Men9

Kritika modernizma. Kritikom modernizma nazivaju se teorije umjetnosti koje dovode u pitanje osnovne postavke modernističke teorije kulture i umjetnosti: autonomiju umjetnosti u odnosu na politiku i kulturu, specifičnu disciplinarnu različitost i zatvorenost pojedinih umjetnosti (slikarstva, skulpture, filma, književnosti, kazališta), projekt modernosti i povijesnog napretka, pravocrtnu logiku smjene stilova (izama i artova) i razvoj redukcionizma u apstrakciji.
Predmodernističke kritike modernizma umjetničke su i teorijske tendencije koje nastaju paralelno s razvojem modernizma, ali teže odbacivanju projekta modernosti i povratku na izvorne, tradicionalne i humanističke osnove zapadne umjetnosti, tj. idealima antičke i kršćanske cjelovitosti pogleda na umjetnost, čovjeka i prirodu. Prema njemačkom filozofu Jürgenu Habermasu kritiku modernizma utemeljuju: (1) stari konzervativci koji s tugom promatraju pad modernog čovjeka, razdvajanje znanosti, morala i umjetnosti, a zalažu se za povratak na pozicije koje prethode modernizmu (za ekologiju, kozmološku etiku, cjelovitost pogleda na prirodu i kulturu), (2) mladi konzervativci koji revidiraju iskustvo estetike modernizma i ukazuju na njezin poraz i raspad, na pluralni i decentrirani subjekt postmoderne epohe, a instrumentalnom razumu suprotstavljaju dionizijsku igru oslobođenu

povijesne nužnosti i (3) neokonzervativci koji pozdravljaju razvoj moderne znanosti sve dok je ona nosilac tehničkog, kapitalističkog napretka i racionalne administracije, a zalažu se za ograničavanje znanosti, morala i umjetnosti na autonomne sfere kojima se bave stručnjaci specijalisti i umjesto modernističkog progresivnog projekta kulturnog napretka nude kulturne vrijednosti tradicije. Primjer predmodernističke kritike modernizma su tekstovi beogradskog slikara Leonida Šejke koji je na prijelazu 50-ih u 60-te razvio koncept integralnog slikarstva, tj. povratka renesansnom zanatu, oblicima prikazivanja i cjelovitom pogledu na svijet. Šejkina kritika modernizma je reakcija na enformel i razvoj apstraktne umjetnosti, ali i traganje za izvornim vrijednostima europskog humanizma kojem se radikalni modernizam suprotstavlja.
Autokritike modernističkih dogmi autonomije umjetnosti i formalističke apstrakcije ostvarene su u avangardi i neoavangardi. One se zasnivaju na kritičkoj ideološkoj analizi svijeta umjetnosti i interdisciplinarnosti kao prekoračenju medijskih granica slikarstva, skulpture, književnosti, kazališta. Dada je tipičan primjer autokritike modernističkih dogmi o autonomiji umjetničkih disciplina i umjetnosti kao zatvorenoj sferi djelovanja u odnosu na kulturu i društvo. Dada je pokret radikalnog i ekstremnog modernizma (urbani, kritički, ekscesan, interdisciplinaran, na granici spektakla i života kao umjetnosti) i upravo time suprotstavljen modernizmu kao umjerenoj građanskoj ideologiji, kulturi i umjetnosti.
Kritika modernizma 30-ih godina XX. stoljeća utemeljena u socrealizmu, nacionalsocijalističkoj i fašističkoj kulturi, modernizam tumači kao liberalnu i dekadentnu umjetnost građanskog društva. Modernizmu suprotstavlja predmodernističke ili ranomodernističke stilove (klasicizam, realizam, romantizam) korištene za posredovanje ideoloških ciljeva i vrijednosti komunizma, nacizma i fašizma. Umjetnost ima isključivo utilitarne funkcije pružanja "optimalne projekcije novog društva" (komunističkog besklasnog, nacionalsocijalističkog nacionalno-arijevskog i fašističkog imperijalnog). Sovjetski revolucionar Lav Trocki razlikuje umjetnička djela koja tematski prikazuju revoluciju i djela koja temom nisu vezana za revoluciju, ali su njome prožeta i iz nje proizlaze. Prava "revolucionarna umjetnost" nastaje utemeljenjem realističke umjetnosti. Realistička umjetnost, prema Trockom, nije samo obnova ruskog tradicionalnog realizma, ali ni eklektični spoj realizma s učincima modernizma nego je prikazivanje cjeline života, revolucionarne stvarnosti i novog čovjeka. Socrealistička, nacionalsocijalistička i fašistička kritika modernizma zasniva se na institucionalnoj, totalitarnoj i ideološkoj likvidaciji liberalne građanske kulture i umjetnosti. Riječ likvidacija označuje spaljivanje umjetničkih djela, proganjanje umjetnika i zabranu njihovog javnog rada.
Kritika visokog greenbergovskog modernizma, započeta krajem 60-ih godina, ishodišni je aspekt anglosaksonske konceptualne umjetnosti (*Art&Language*, njujorška konceptualna umjetnost, na primjer Joseph Kosuth). Zasniva se na kritici formalističke estetike apstraktnog slikarstva. Za *Art&Language* visoki modernizam je umjetnost hladnoratovske epohe koja interese i vrijednosti zapadnih kapitalističkih zemalja zasniva na suprotstavljanju socrealizmu Sovjetskog Saveza, što znači da je visoki modernizam visoko specijalizirana i autonomna paradigma slikarstva, skulpture, književnosti. Za *Art&Language* kritika modernizma nije samo kritika dogmi o umjetničkom stvaranju nego i kritika građanske ideologije, uvjerenja o umjetničkoj praksi, vrijednostima, tehnikama prikazivanja, teoriji i povijesti umjetnosti. Po njima greenbergovska estetika apstraktnog slikarstva svojim historicizmom i dogmatizmom iskrivljuje povijesne prikaze epohe. Na primjer, modernistička teorija opisuje 50-te i rane 60-te godine kao konzistentan i cjelovit umjetnički period koji se zasniva na razvoju apstraktne umjetnosti u smjeru postizanja autonomije medija. Međutim, prema *Art&Languageu* to razdoblje odlikuje nekoherentnost, jer su u tom vremenu djelovali i umjetnici koji su bili suprotstavljeni dominantnoj tendenciji. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage, Ad Reinhardt i Frank Stella su stvarali paradokse, anomalije, povijesne diskontinuitete, stilski i žanrovski nedefinirana djela, čime su se suprotstavljali reduktivističkoj logici Greenbergove modernističke teorije. Povijesna situacija 50-ih i 60-ih godina prije je kaotična nego povijesno uređena tendencija. U to vrijeme nije bilo jasno što su djelotvorne alternative dominantnoj tradiciji, a što njezini ogranci i produžeci. Na primjer, da li su crne slike Franka Stelle iz 1959. najnoviji oblik modernističke redukcije ili označuju kraj reduktivističke tendencije i predlažu novi način razmišljanja o odnosu slike i predmeta. S druge strane, Joseph Kosuth kritiku zasniva na uočavanju da su definicije umjetnosti i umjetničkog djela visokog modernizma morfološke, tj. utemeljene na uvažavanju isključivo likovnih aspekata umjetničkog djela, a ne širih kontekstualnih i jezičkih aspekata ideologije i znanja o umjetnosti i kulturi.
Postmodernističke kritike modernizma zasnovane krajem 70-ih i tijekom 80-ih godina su kulturološke; one govore o kraju modernističke epohe kao kraju povijesnog i civilizacijskog razdoblja. Kraj moder-

nističke epohe očituje se u neostvarenosti projekta permanentnog progresivnog razvoja (modernizacije), slomu velikih logocentričnih teorija (od kršćanstva, preko imperijalizma do komunizma) i pojavi semiotičkog društva. Pluralističkom postindustrijskom informatičkom društvu zasnovanom na istovremenosti djelovanja različitih povijesnih i aktualnih ideologija, koncepata proizvodnje, društvene razmjene i estetika, nije cilj stvaranje cjelovitog projekta društva, kulture i umjetnosti nego specifičnih, lokalnih, nestabilnih i fragmentarnih gledišta i svjetova umjetnosti. Postmodernističke kritike o modernizmu govore kao o završenom periodu, a o sebi kao o prijelaznom (trans) modelu djelovanja i postojanja.

LITERATURA: Buc8, Clark1, Clark6, Eps1, Erj19, Frasc1, Frasc3, Frie4, Ga1, Harr9, Harr12, Harr14, Harr15, Harr23, Harr33, Harr43, Hut1, Jam8, Kosu14, Kraus8, Kraus16, Kraus20, Kraus21, Kraus22, Oliv9, Ow2, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Postmodernizam1, Tay1, Wallis1

Kritika na djelu. Kritika na djelu se pojavljuje nakon Drugog svjetskog rata, kada kritičar preuzima aktivnu ulogu u događanjima u svijetu umjetnosti. Kritičar na djelu nije privilegirani teoretičar nego sudionik ili suradnik u tom događanju. Kritičar kao sudionik je neposredni pratilac umjetnika, koji s umjetnikom stvara atmosferu nastajućeg umjetničkog pokreta. Tipični kritičari sudionici su: Michel Tapié, tvorac pojma enformel, Pierre Restany, koji je programski artikulirao događanja novog realizma, Germano Celant, koji je stvorio pokret siromašne umjetnosti, kao i i Biljana Tomić, koja je u beogradskoj kulturi promovirala nove trendove, od konkretne poezije, preko konceptualne umjetnosti do nove skulpture. Kritičar sudionik na umjetničku scenu iznosi kritički čin kao stvaralački čin, preoblikujući svijet umjetnosti. Prema Achilleu Bonitu Olivi, karakterističnom predstavniku i tvorcu termina 'kritičar na djelu', zadatak kritičara je da u sistemu umjetnosti izgradi autonomnu i specifičnu egzistencijalnu poziciju i da preuzme ulogu protagonista u promociji umjetnosti kao postmodernog spektakla. Riječ je o načinu teatralizacije rada kritičara koji se realizira u mediju izložbe, gdje se sama izložba (prve izložbe transavangarde 80-ih, Bijenale u Veneciji 1993.) tretira kao masovni medijski spektakl. Iz tišine prostora umjetnikovog ateljea djelo se, uz podršku kritike, njezinu interpretaciju i javnu medijsku promociju, uvodi u spektakularni, kaotični prostor javnosti ne da bi bilo neposredno izloženo, nego da bi ujedno postalo posrednikom kojim kritika objelodanjuje vlastitu estetsku, umjetničku, etičku i političku ideologiju, tj. pogled na globalne probleme umjetnosti u određenom trenutku aktualnosti ukupne civilizacijske realnosti. Kritika na djelu ukazuje na promijenjenu civilizacijsku situaciju krajem XX. stoljeća: (1) umjetnost nije samo umjetničko djelo nego i globalni pogled na civilizaciju, društvo, kulturu i umjetnost i (2) kritika nije samo pratilac i naknadni interpretator umjetničkog djela nego i aktivni sudionik u stvaranju umjetničkog djela, svijeta umjetnosti kao umjetničkog djela.

LITERATURA: Cela4, Den56, Den68, Den79, Men6, Men7, Oliv11, Oliv13, Oliv16

Kritika sistema umjetnosti. Kritika sistema umjetnosti praktična je akcija i teorijska rasprava mehanizama pomoću kojih svijet umjetnosti i kultura utječu na stvaranje, vrednovanje i razumijevanje umjetnosti. Kritika sistema umjetnosti svojstvena je konceptualnoj umjetnosti: (1) rani konceptualistički postupci dematerijalizacije umjetničkog objekta se krajem 60-ih u kritici tumače kao oblici subverzije institucija i tržišnih funkcija svijeta umjetnosti i (2) konceptualističke analize iz sredine 70-ih su usmjerene na teorijsko razjašnjavanje prirode i funkcija sistema umjetnosti.

U zapadnim zemljama kritika sistema umjetnosti je kritika tržišnog sistema koji čine financijeri, muzeji, galerije, kolekcionari i umjetnički časopisi. Ona se zasniva na: (1) demistifikaciji umjetničkog objekta fetišiziranog u estetskom i ekonomskom smislu i (2) ekscesu u tržišnoj razmjeni kulturnih vrijednosti.

U istočnoeuropskim zemljama kritika sistema umjetnosti je kritika političkog konteksta uspostavljanja značenja i funkcija umjetničkog rada u kulturi realnog socijalizma. Rad istočnoeuropskih umjetnika usmjeren je: (1) razotkrivanju utilitarizma u kulturi koji je povezan sa socijalističkim realizmom i (2) kritici umjerenog dekorativnog modernizma koji je tijekom 60-ih zamijenio socrealizam u većini socijalističkih zemalja.

Kritiku sistema umjetnosti provodili su Daniel Buren, Hans Haacke, grupa *Art&Language* (sredina 70-ih), kao i Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Mladen Stilinović, Slavko Bogdanović (grupa *Kôd*), Miroslav Mandić (grupa *Kôd*), Raša Todosijević, Zoran Popović, Erik Bulatov, Genadij Donskoj, Petr Štembera, Zdislaw Sosnowski.

LITERATURA: Artla11, Artla17, Artla19, Artla20, Artla21, Balj2, Dim1, Dim2, Fox1, Fox2, Fox3, Haa1, Harr8, Harr9, Harr22, Stip6, Todo3, Todo4, Trb1

Kriza umjetnosti. Kriza umjetnosti je teorijska zamisao ili stvarna situacija svijeta umjetnosti u kojoj određeni oblik umjetničkog prikazivanja, izražavanja, označavanja, komunikacije i mišljenja postaje umjetnički, kulturološki ili civilizacijski problematičan,

tj. bez formalno likovnog, značenjskog i vrijednosnog smisla. Zamisao krize umjetnosti je kulturološki relativna, budući da različite društvene, kulturne i umjetničke grupacije istu situaciju svijeta umjetnosti mogu razumjeti i doživjeti kao krizu umjetnosti ili kao progresivni razvoj.

Prema predmodernističkom helenističko-kršćanskom konceptu krize umjetnosti umjetnost Zapada je zapala u krizu raspadom cjelovite slike svijeta antičke i kršćanske kulture. Začetak krize umjetnosti očituje se u renesansnom oslobođenju umjetnika od teoloških tema i dogmi, u manirističkim deformacijama prikazanih oblika i u velikoj diobi jedinstvenog kršćanskog pogleda na svijet u doba prosvjetiteljstva.

Prema predmodernističkom konceptu krize, umjetnost s kraja XIX. i početka XX. stoljeća napuštanjem prikazivanja realnog svijeta i pojavom apstrakcije iznevjerava bit umjetničkog stvaranja utemeljenu u tradiciji mimetičke umjetnosti.

Prema avangardističkom konceptu krize umjetnosti pionira apstraktnog slikarstva (od postimpresionizma, preko kubizma do apstraktne umjetnosti), mimetičko slikarstvo i njegova dvije tisuće godina duga tradicija su u formalno likovnom i značenjskom smislu potrošeni.

Avangardistički koncept krize umjetnosti od futurizma do dadaizma i konstruktivizma zasniva se na uvjerenju da je umjetnost kao oblik stvaranja dekorativnih umjetničkih djela prevladana i da je treba napustiti ulaskom u sam život kao prostor kreativnog djelovanja.

Neoavangardistički koncept krize umjetnosti utemeljen je na stavu da je likovno-estetski formalizam i reduktivistički razvoj moderne umjetnosti ograničio njezin dalji razvoj i radikalizaciju.

Postavangardistički postmodernistički koncept krize umjetnosti od kasne konceptualne, preko transavangarde i neoekspresionizma do neokonceptualizma pokazuje da je umjetnost privilegirana disciplina koja proizvodi vlastiti nastanak, vrhunac, krizu i kraj, pretvarajući svijet umjetnosti i kulturu u scenu na kojoj se događaju drame umjetnosti i umjetnika.

LITERATURA: Fox1, Fox2, Fox3, Frasc1, Frasc2, Golds1, Hunt5, Kala2, Mor5, Wallis1

Krize modernizma. Krize modernizma su bile različite i nastajale su radi ekonomskih (hiperprodukcija, inflacija), političkih (revolucije, kontrarevolucije, totalitarni društveni sistemi, svjetski ratovi, dominacija masovne kulture) i umjetničkih (iscrpljivanje avangarde, prevlast umjerenog modernizma, kulturni totalitarizam masovne kulture) previranja. Jedna od najvećih kriza modernizma datira iz 30-ih godina: (1) uspostavljanjem fašizma u Italiji i integracijom futurizma u imperijalnu fašističku umjetnost, (2) uspostavljanjem nacionalsocijalizma u Njemačkoj i brutalnom likvidacijom modernističke i avangardne umjetnosti, (3) utvrđivanjem staljinizma u SSSR-u i likvidacijom ili integracijom avangardi u ime socijalističkog realizma, (4) velikim ekonomskim krizama i dominacijom umjerenog modernizma u zapadnim demokratskim društvima (umjetnost *New Deala* u SAD, povratak redu u Francuskoj). Nakon *pokreta 1968.* nastupa nova kriza moderne koja se očituje kako u teorijskim kritikama modernizma kao okvira umjetnosti, kulture i društva (časopisi *Tel Quel*, *Art&Language*, *Problemi*, *Pitanja*) tako i u dekonstrukciji modernističkog purizma i esencijalizma uvođenjem eklektičkog, citatno-kolažnog relativizma (neo i post pojave eklektične postmoderne 80-ih).

LITERATURA: And1, Artla11, Berg1, Den45, Eps1, Erj19, Ff1, Ff2, Groy1, Harr33, Kus2, Oho2

Kromatska apstrakcija. Vidi: Monokromija, Slikarstvo obojenog polja

Kubizam. Kubizam je slikarski i kiparski modernistički pravac (izam) zasnovan na prikazivanju vanjskog svijeta (grupa tijela, ljudsko tijelo, glava, maska, torzo, mrtva priroda, krajolik, arhitektura, urbani život, strojevi), geometrijski apstrahiranim formama oblikovanim prema različitim (često umnoženim) točkama promatranja. Kubizam je nastao slikarskom evolucijom i radikalizacijom perceptivno-reprezentativnih slikarskih i poetičkih problema postavljenih u postimpresionizmu Cézannea kroz slikarska istraživanja Pabla Picassa i Georgesa Braquea te se može smatrati post-cézanneovskom umjetnošću. Polazište kubizma je Cézanneov stav o prikazivanju prirode osnovnim geometrijskim tijelima (valjak, kugla i stožac). Kubizam je nastao u Parizu između 1907. i 1912. godine, a između 1914. i 1925. postao je utjecajna internacionalna pojava. Nastanak kubizma povezan je s djelovanjem pariške galerije koju je vodio David Henri Kahnweiler koji je upoznao Picassa i Barquea. U neformalnoj grupi *Groupe du Bateau-Lavoir* koja je formirana u Picassovoj kući u Parizu 1908. su surađivali Max Jacob, Marie Laurencin, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Maurice Reynal, Juan Gris, Gertrude Stein, Leo Stein, a kasnije i Fernand Léger. Prvu historizaciju kubizma objavio je Apollinaire u knjizi *Les peintres cubistes (Kubistički slikari).* (1913.). Apollinaire je eksperimentirao s vizualnim aspektima zapisa pjesničkog teksta *(Calligrammes).* Američka pjesnikinja Gertrude Stein je eksperimentirala s takozvanom kubističkom prozom

i poezijom, na primjer, u poetskoj prozi *Tender Buttons* (1914.). U esejima *Portreti trojice slikara* pisala je o Cézanneu, Matisseu i Picassu novim repetitivnim verbalnim jezikom. Kompozitor Eric Satie je djelovao blisko kubističkom krugu umjetnika. Satie je eksperimentirao s 'muzikom namještaja' (*musique d'ameublement*), istražujući ulogu ambijentalnog zvuka. Performans (ples, opereta, kabaret) *Parada* (1917.) su realizirali Eric Satie, Jean Cocteau, Léonide Massine i Picasso u suradnji s Apollinaireom. *Parada* je bila paradoksalni postsimbolistički, kubistički, protodadaistički i protoneoklasični događaj. Kostime i scenografiju je u kubističkoj maniri izveo Picasso.

U kubizmu dolazi do nekoliko suštinski modernističkih otkrića: (1) slika je autonomna površina slikarevih konceptualnih i manualnih eksperimenata prikazivanjem mogućnosti percepcije - primjeri su sva Picassova i Braqueova kubistička djela, (2) ikonička (prikazivačka) forma se aproksimira idealnim geometrijskim oblicima (valjak, kugla i stožac) ili njihovim kombinacijama, pri čemu se oni prikazuju kao da su istodobno promatrani iz različitih točaka - primjer su pejzaži Georgesa Braquea iz 1908. i 1909. godine, (3) postcézanneovske geometrijske forme se uspoređuju i kombiniraju s geometrijski stiliziranim prikazima afričkih maski, čime se izvodi karakterističan modernistički postupak u traganju za drugim i egzotičnim - primjer je rana Picassova kubistička slika *Gospođice iz Avignona* (1906.-1907.), (4) kolaž je tehnika unošenja i smještanja izvanslikarskih materijala ili predmeta na površinu slike, (5) asamblaž je tehnika unošenja i smještanja izvanslikarskih materijala i predmeta u skulpturu ili umjetnički objekt. Kubizam je autentični primjer modernističkog estetskog reduktivizma i formalizma, što znači da se svi slikarski, umjetnički i estetski efekti slike, skulpture ili objekta izvode iz autonomnog materijalnog poretka slike, skulpture ili objekta. Kubistički postupak je estetsko-formalistički budući da slikar ili kipar provodi autokritiku vlastitih postupaka prikazivanja svijeta, težeći idealnim ili čistim slikarskim i kiparskim rješenjima. U kubizmu se ploha slike ističe kao bitan konstitutivni aspekt slikarstva i slikarevih rješavanja forme na/u plohi. Neki povjesničari umjetnosti zato o kubizmu govore kao o fasetnom (*facets*) kubizmu zasnovanom na analizi prikaza trodimenzionalnog svijeta slikanim površinama ili planovima, odnosno, fasetama.

Termini analitički i sintetički kubizam su uvedeni kao povijesne interpretacije razvojnih faza kubizma tijekom 30-ih godina XX. stoljeća. Analitički kubizam su razvijali Picasso, Braque i Juan Gris između 1910. i 1912. U analitičkom kubizmu se razvijala kompozicijska koncepcija kojom se slika koncipira kao plošni poredak geometrijskih kontura, površina i kolažiranih materijala različitog porijekla koji ističu svojstva površine (plošnost, ravninu, konturu). Također u analitičkom kubizmu slikar razlaže složene oblike (muzičke instrumente, mrtve prirode, ljudsko tijelo) na elementarne ravne oblike na plohi. Termin analitički u sintagmi analitički kubizam označava proces prikazivanja zasnovan na jednostavnim geometrijskim plošnim formama koje su naslikane bez iluzije treće dimenzije i bez pozivanja na perceptivno iskustvo. Sintetički kubizam je zasnovan na čvrstim formama i masivnim figurama. Razvijao se od 1912. do početka Prvog svjetskog rata. Termin sintetički ukazuje na rekonstrukciju iluzionističkog prikazivanja u slici, što odgovara rekonstruiranju iskustva promatranja slike kao modela trodimenzionalnog svijeta. U literaturi se može naći i drugačije tumačenje sintetičkog i analitičkog kubizma, gdje se analitičkim kubizmom nazivaju rana djela koja na očigledan način pokazuju proces apstrahiranja trodimenzionalnih prikaza svijeta i njihovo razlaganje na odnose ploha (faseta). Sintetičkim kubizmom se nazivaju slikarska djela izvedena kao ravne geometrijski konstruirane površine svijetlih boja koje se povezuju s realnošću kolažiranjem elemenata, najčešće izrezaka iz novina. Zato se može zaključiti da se termin analitičko upotrebljava dvostruko: (a) za predočavanje redukcije prikaza na geometrijsku kompoziciju ili slike kao prikaza (*tableu*) na sliku kao pojavu površine slikarstva (*peinture*), i (b) za identificiranje plošnih kompozicija koje su bez izravne osjetilne korespondencije prikazivanju svijeta. Termin sintetičko se upotrebljava na tri načina: (1) označuje rekonstrukciju trodimenzionalnog svijeta iz analitički razloženih plošnih aikoničkih znakova ili oblika, (2) označuje sugeriranje realnosti na osnovi uvođenja kolažnih elemenata u apstrahirani pikturalni poredak, i (3) označuje paralelno ili simultano uvođenje heterogenih pikturalnih i kolažnih materijala u jednom djelu. Slijedom navedenog, neki povjesničari umjetnosti o ranom kubističkom Picassovom radu zasnovanom na pikturalnim razradama cézanneovskih problema i utjecajima afričke umjetnosti govore kao o analitičkom radu, a o kasnijem slikarskom razvoju govore kao o herojskom ili klasičnom periodu, drugi o kubizmu, a posebno o Picassovim radovima, govore i u terminima klasičnog i rokoko kubizma. ili govore o kolažnom kubizmu. Prvim kolažom se smatra Picassova slika *Mrtva priroda* (1912.) gdje je u pikturalnu površinu ugrađeno pleteno sjedalo za stolce. Tada su nastajale slike kao kolažni objekti (*tableau-objet*). Picasso i Braque su razvili i takozvane 'papirnate kolaže' (*papier collé*) s namjerom da

različite teksture materijala stvore realnost u slici koja je paralelna s realnošću prirode (prema razgovoru François Gilot i Carlton Lake sa Picassom, 1965.). Time je prijeđen put od nađenog objekta (*trompe l'oeil*), na primjer izrezanog komada novina do fikcionalnog objekta (*trompe l'esprit*), na primjer, tog izrezanog komada novina i postavljenog kao znak za vazu.

U maniri analize, sinteze i kolažiranja slike kao objekta nastajale su i različite kiparske ili asamblažne konstrukcije Picassa, Julia Gonzáleza, Juana Grisa, Aleksandra Arhipenka, Jacquesa Lipchitza, Henrija Gaudier-Brzeske, Osipa Zadkina, Constantinea Brancusija, Alexandera Caldera i Vladimira Tatljina. Picasso je kiparske modele razvijao od totemskih djela preko razvojnih i otvorenih geometriziranih formi do protokonstruktivističkih žičanih modela koji su nastajali pod utjecajem Julia Gonzáleza. Arhipenko je djelovao između futurističkog dinamizma i kubističkog asamblažiranja. Brancusi je izveo specifičnu postkubističku visokoestetiziranu skulpturu primarnih formi-kao-simbola. Tatljin je razvio kubistički asamblaž u smjeru konstruktivizma, a Calder u smjeru kinetičke skulpture. Lipchitz, Gaudier-Brzeska i Zadkin su stvarali modernističku vitalističku skulpturu na osnovi kubističkih eksperimenata.

Purizam označava pristup geometriziranoj i stiliziranoj slici kao racionaliziranom i dekorativnom formalno-matematičkom kompozicijskom problemu. Albert Gleizes i Jean Metzinger su u knjizi *Du Cubisme* zahtijevali da se princip kompozicije po uzoru na prirodu zamijeni principom autonomne strukture. Charles-Edouard Jeanneret i Amédée Ozenfant su osnovali *Grupu purista* i objavili manifest purizma 1920. godine. Njihove namjere su bile usmjerene stvaranju umjetničkog djela kao konstrukcije racionalnog razumijevanja i predočavanja reda. Po njima umjetničko djelo treba izazvati osjetilne dojmove koji se odnose na matematički poredak budući da je matematički poredak univerzalan i savršen. Njihove kompozicije su statične, stroge, forme su plošne ali još referencijalne jer ukazuju na vanjski svijet (najčešće mrtve prirode). Matematičke i konstruktivne koncepcije purizma suprotne su Picassovim i Braqueovim iskustvenim, promatračkim i personalizirano manualnim slikarskim gestama. Umjereni kubizam (ili kasni cézannizam) je dekorativna, intimistički orijentirana pro ili para-kubistička slikarska praksa koju je prakticirao i podučavao André Loth.

Predstavnici kubizma su, između ostalih: Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Charles-Edouard Jeanneret, Amédée Ozenfant, André Loth, Robert Delaunay, Jacques Vilon, Raymond Duchamp-Vilon. U hrvatskoj i srpskoj likovnoj kritici (A. B. Šimić, Rastko Petrović) za pojave umjerenog lothovskog kubizma koristio se pojam konstruktivno slikarstvo, prije svega za djela Save Šumanovića. U Vojvodini i Srbiji u okviru kubizma su djelovali Petar Dobrović, Sava Šumanović, Jovan Bijelić, Ivan Radović, Milan Konjović, Balász G. Arpád, Mihailo S. Petrov, a u Hrvatskoj Sava Šumanović, Vilko Gecan, Vinko Foretić, Marino Tataglia, Romolo Venucci, Sergije Glumac, Sonja Kovačić-Tajčević, Juraj Plančić, Oton Postružnik, Kamilo Ružička, Jo Klek (Josip Seissel), Milivoj Uzelac.

LITERARTURA: Antliff1, Ap1, Barr1, Batc1, Bois2, Brej10, Brej14, Brette1, Däu1, Edw1, Frye1, Gaig4, Glei1, Gold2, Harr32, Harr45, Jaf1, Jaf3, Kraus3, Kraus8, Kraus23, Lég1, Male1, Men1, Perlofn1, Prot4, Prot7, Rat2, Read2, Read4, Rosenb4, Rotz1, Stan1, Stei1, Steing1, Steing2, Steing3, Zelev1

Kubofuturizam. Kubofuturizam ili ruski futurizam je interdisciplinarna i formalistička avangardna pojava u poeziji, slikarstvu, kazalištu, muzici i filmu od 1913. do 1915. godine. Kubofuturizam je nastao u izuzetno eklektičnoj kulturi carske Rusije (Moskva, Petrograd) povezivanjem kasnog ruskog simbolizma, profolklornog primitivizma, buržoaskog dendizma i dekadencije, lijevog i desnog anarhizma, francuskog kubizma, talijanskog futurizma, književno-teorijskog formalizma i različitih eksperimenata u slikarstvu. Ruski kubofuturizam je za razliku od talijanskog futurizma bio *mješavina* različitih društvenih i duhovnih koncepcija u rasponu od antizapadnjaštva, prozapadnjaštva, boljševizma kao materijalističke teorije povijesti i društva, teozofskih misticizama i proznanstvenog formalizma. Također, za razliku od talijanskog futurizma koji je uvijek ostao na poziciji prikazivanja vanjskog dojma industrijskog svijeta, ruski kubofuturizam je evoluirao prema radikalnoj apstrakciji i produktivizmu od suprematizma do konstruktivizma. Kasni simbolizam i proto-kubofuturizam određuje moderno i urbano povezivanje visoke i popularne kulture, odnosno, svakodnevnice i medijske kulture, kao i provociranje rodnih identiteta (pjesnikinja, filozof i hostesa Zinaida Gippius, balerina Ida Rubenstein, pjesnik David Burljuk).

Slikarski kubofuturizam karakterizira istraživanje analitičkog kubizma Picassa i Braquea, upotrijebljenog i slikanog kolaža, futurističkog prikazivanja pokreta i dinamike, kao i uvođenje verbalnih fragmentarnih zapisa u pikturalno polje slike. U okviru kubofuturizma djelovali su Natalija Gončarova, Mihail Larionov, Olga Rozanova, Ljubov Popova, Varvara Stepanova, Aleksandra Ekster, Vladimir Tatljin, Kazimir Maljevič. Karakteristična kubofuturistička slika

je *Biciklist* Natalije Gončarove (1912.-1913.). Maljevičeva kubofuturistička djela su: *Krava i violina* (1913.), *Portret I. V. Kljuna* (1913.), i *Avijatičar* (1914.). Popova je naslikala *Talijansku mrtvu prirodu* (1914.), *Pijanista* (1914.-1915.), *Ženu koja putuje* (1915.), *Vrč na stolu. Plastička slika* (1915.). Rozanova je izvela slike: *Vatra u gradu* (1914.), *Aukcija* (1914.), *Moderni filmski teatar (Na ulici)* (1915.). Nadežda Udaljcova je naslikala seriju slika na temu restorana (1915.). Kubofuturističke izložbe su bile *0.10 Posljednja futuristička izložba* (Petrograd, 1915.) i značajna post-kubofuturistička izložba *5x5=25* (Moskva, 1921.).

U kazalištu su djelovali Matjušin, Maljevič, Kručonih, Vsevold Emilevič Mejerhold, Nikolaj Foregger. Inicijalno, gotovo programsko izvođačko djelo kubofuturizma je opera libretista Kručoniha, scenografa i kostimografa Maljeviča i kompozitora Matjušina *Pobjeda nad suncem* (1913.). Matjušin je definirao intenciju opere kao pobunu protiv starog romantizma i praznoslovlja, kao i protiv stare, uobičajene predodžbe o Suncu kao o ljepoti. Djelo je bilo agresivno u svom antiestetizmu i anarhičnom zaumu Kručonihovog libreta. Muzika se zasnivala na teškim i nejasnim harmonijama i disonantnosti što je podrivalo tonalne osnove. U glazbu su uključeni zvukovi strojeva i huk tvornice. Maljevič je oblikovao stroga, reduktivna i analitička vizualna rješenja za kostime, scenografiju i dekoraciju. Njegove skice su kasnije postale osnova za razvoj aksiomatskog suprematizma.

U glazbi je djelovao Mihail Matjušin, dok su Igor Stravinski s baletom *Posvećenje proljeća* (1911.-1913.) i Sergej Prokofjev sa *Skitskom suitom* korespondirali kubofuturističkom interesu za poganski primitivizam. A. Avramov je u *Simfoniji parnih sirena* i Prokofjev u *Čeličnom skoku* slijedio kubofuturističku fascinaciju novim tehnologijama, svijetom strojeva i industrijskim radom.

U književnosti su djelovali pjesnici Andrej Beli, David Burljuk, Vladimir Majakovski, Velimir Hljebnikov, Aleksej Kručonih, Ilja Zdanevič, Vasilij Kamenski. Burljuk je razvijao simbolističke aspekte jezika. Majakovski je razvio urbanu, modernu i dinamičnu revolucionarnu poeziju za gledanje, čitanje i slušanje. Hljebnikov i Kručonih su razvijali praksu i teoriju zaumne ili transracionalne poezije. Hljebnikov je tragao za univerzalnim jezikom koji bi se zasnivao na razradi abecede pojmova i sistemu osnovnih jedinica mišljenja. Eksperimentirao je s unutrašnjom deklinacijom riječi, paronomazijom, poligramima, neologizmima, slavenskim korijenima riječi i zaumnim jezikom. Za Hljebnikova zaum je potencijalno racionalni jezik koji je zametak budućeg svjetskog jezika koji će biti podređen univerzalnosti brojeva. Riječ zaum je Kručonihu značila vlastiti jezik. Kručonih je djelovao u grupi *Gileja* (1912.), u kojoj je surađivao s Velimirom Hljebnikovim, Natalijom Gončarovom, Mihailom Larionovim. S Hljebnikovim je zajednički pisao pjesme 1912.-1914. i zastupao poetiku primitivizma: jezički arhaizam, folklorno stvaralaštvo, antiurbana atmosfera i anticivilizacijska tematika. Kručonih od 1913. godine surađuje s Olgom Rozanovom i Kazimirom Maljevičem. Razvija teoriju i praksu zauma i time se približava bespredmetnom slikarstvu, tj. nereferencijalnoj glasovnoj/slovnoj poeziji. Služi se tehnikama kolaža i montaže u pisanju književnog teksta. Srodno književnicima kubofuturistima djelovali su i književni teoretičari formalističke škole: Boris Mihajlovič Ejhenbaum, Viktor Borisovič Šklovski, Jurij Nikolajevič Tinjanov, Roman Osipovič Jakobson. Po Borisu Ejhenbaumu (1925.) naziv formalna metoda ne označava estetičku teoriju formalizma ili metodologiju koja vodi završenom znanstvenom sistemu nego zasnivanje samostalne znanosti o književnosti i umjetnosti na osnovi specifičnih osobina književnog materijala. U tom smislu ruski formalisti su prešli od općeg pojma forme u njegovom novom značenju na pojam postupka, i nadalje, na pojam funkcije.

U kubofuturizmu je nastao novi umjetnički žanr, a to je knjiga umjetnika. Pjesnik Kručonih i Majakovski su radili na brojnim tipografskim rješenjima knjiga u suradnji sa slikarima i slikaricama: Maljevičem, Rozanovom, Gončarovom, Kulbinom, Stepanovom i El Lissitzkim.

Gončarova i Larionov su sudjelovali u kubofuturistički dizajniranom filmu *Drama u Kabaretu 13* iz 1914. godine.

LITERATURA: Anderl, Bow3, Bow5, Bow6, Compl, Elliol, Epsl, Flakl, Flak2, Flak3, Flak4, Flak5, Flak6, Flak7, Flak8, Flak9, Flak12, Flak13, Flak14, Fost4, Gold2, Greatl, Janl, Leval, Malev2, Markl, Mayl, Mij2, Mij5, Mij6, Milnl, Perlof2, Rowl, Russil, Weissl

Kugla-glumište. Teatarska postavangardna ludistička grupa *Kugla-glumište* djelovala je u Zagrebu kasnih 70-ih i 80-ih godina. Grupa je proistekla iz imanentne kritike neoavangardnog elitizma. *Kugla-glumište* nije avangardno, pokusno, eksperimentalno kazalište. Ono nije puka zavjera odabranih. Grupa je aktivistički, ludistički i urbano izvodila preobrazbe teatra kao institucije, fenomena i koncepta. Na eklektičan način u grupi se uočavaju sučeljavanja ludizma i alternativnog umjetničkog rada naspram dominantne kulture, kao i kolektivizam, provokativnost, multimedijalnost, izvođenje parateatarskih događaja. Djela *Kugla-glumišta* su *Noć Vukodlaka* (1975.) prema sinopsisu Branka

Ivande, *Ljubav i pamćenje* (1976.) prema Dalijevoj poemi *Doček proljeća* (1977.), *Ubojstvo u lokalu* (1977.), *Mekani brodovi* (1977.), *Bijela soba* (1978.).
LITERATURA: Kugl

Kulturalni radnik. Kulturalni radnik (*cultural worker*) je naziv za postmoderne umjetnike i kritičare čiji je rad premješten iz područja autonomnih institucija umjetnosti u područje kulture i prikazivanja ili interpretiranja mogućnosti društva da vlastite vrijednosti izrazi i prikazuje kroz umjetnost. Umjetnik ili kritičar čiji se rad identificira nazivom *kulturalni radnik* polazi od stava da u postmodernoj pluralističkoj, medijskoj i multikulturalnoj kulturi umjetnik ili kritičar nije vezan za autonomne institucije umjetnosti, kritike ili teorije umjetnosti koje se smatraju povijesno završenim. On radi unutar kulture i s njenim mogućnostima prikazivanja i izražavanja, odnosno s njenim mogućnostima regulacije i deregulacije odnosa unutar svakodnevnice (mikro i makropolitike). Umjetnik i kritičar prikazuju realnost date kulture, sudjeluju u njenom konstituiranju i koriste tu realnost kao materijal izražavanja, prikazivanja, proizvodnje i potrošnje. Kulturalni radnik je umjetnik ili kritičar koji djeluje u umjetnosti u doba kulture i svoj umjetnički rad izvodi kao pokazni simptom događaja i situacija kulture (Adrian Piper, Tim Rollins, kao i Tadej Pogačar, Marko Peljhan, Tomislav Gotovac).
Literatura: Doc7, Manif1, Manif2, Manif3, Morg13, Tuck2

Kulturalni studiji. Iako se različiti filozofski i znanstveni interesi za kulturu i proučavanje kulture u Zapadnom društvu pojavljuju još od antičke Grčke, a u modernom smislu od XVII. (Samuel Puffendorf) i XVIII. (Johann Gottfried von Herder) stoljeća, kulturalni studiji (eng. *culture* ili *cultural studies*) u suvremenom smislu su vezani za zapadni kontekst druge polovine XX. stoljeća. Kulturalnim studijima se nazivaju interdisciplinarne teorije koje proučavaju posebne povijesne i geografske, odnosno, etničke, rasne, rodne, generacijske ili profesionalne kulture i njihove karakteristične probleme (pitanje tijela, etničkog ili rasnog ili spolnog identiteta, svakodnevnice, odnosa mikro i makropolitike). Teoriju kulture treba razlikovati od političkih studija. Političkim studijima se naziva proučavanje oblika makro i meta političkih odnosa kao autonomnih struktura (politika kao autonomna struktura, kao područje želje, kao poredak moći, kao sistem hegemonije ili sistem nadređenih metajezika) i interstrukturalnih odnosa struktura (politika kao međuodnos ideologije, proizvodnje, razmjene, potrošnje, akumulacije kapitala i moći). Kulturalnim studijima se, zato, nazivaju interpretativni modeli kojima se zahvaćaju post-političke situacije, a to znači transformacije, transfiguracije i transgresije umjetnosti, svakodnevne ideologije, proizvodnje, razmjene, potrošnje i komunikacije u okvirima konzistentnih i nekonzistentnih konteksta ili podkontekstualnih formacija. Drugim riječima, politički studiji su formulirani oko centriranih i diferenciranih ideoloških i institucionalnih hijerarhijskih modela, sistema i formacija moći (globalno govoreći, modernistički model), a kulturalni studiji su formulirani oko decentriranih, pluralnih, diferenciranih, transgresivnih, horizontalnih i multipliciranih institucionalnih modela, sistema, jezičkih igara i formacija moći kulture (globalno govoreći, postmodernistički model pokazuje kako iz modernističkog znaka ideologije izbija označitelj otvoren potencijalnim transvestitskim izmjenama efekata ponude znaka).
Sistemski razvoj kulturalnih studija može se pratiti od 50-ih godina kada je osnovana katedra za kulturalne studije na *School for Social Science* Univerziteta u Birminghamu, koja je zajedno s *Centre for Contemporary Cultural Studies*, jedan od generatora ove teorijske platforme. Od 70-ih i 80-ih godina one se prenose u SAD, Kanadu, Australiju, dijelove Afrike i Azije, Zapadnu i Istočnu postsocijalističku Europu, pa se mogu smatrati i jednom od velikih suvremenih globalnih teorijskih platformi.
Kulturalni studiji su u početku bili eksplicitno vezani za marksizam i novoljevičarski politički projekt (u Velikoj Britaniji za *International Bolshevism* i *Socialist Zionism, New Left Review, New Reasoner, Universities and Left Review* i *New Left Clubs*). Od 80-ih godina ulaze u novu fazu i – premda su i dalje materijalistička teorija – nisu više vezani za makropolitičke projekte nego se realiziraju kao partikularna, fragmentarna, *ad hoc* i mikro istraživanja kulturalnih praksi: školstva, sporta, masovnih medija, masovne i popularne kulture i umjetnosti itd. i njihovog materijalnog konteksta: politike, ideologije, povijesti i društva. Ta transformacija vezana je i za procese akademizacije i sistemskog uključivanja studija kulture kao korektivno-kritičke teorijske prakse u aktualni društveno-intelektualni kontekst. U posljednja dva desetljeća dolazi do njihovog velikog zamaha i uspostavljanja kao jedne od vodećih teorijskih platformi karakterističnih za kontekst globalnog, postmodernog i kasno-postmodernog društva.
Suvremeni kulturalni studiji se smatraju interdisciplinarnim, a prema nekim autorima, transdisciplinarnim i antidisciplinarnim teorijskim područjem. Uključuju različite podsisteme koji se bave posebnim problematikama, ali ti podsistemi nisu tradicionalne znanstveno-teorijske discipline nego teorijske trans i

postdiscipline ili McKenziejevi predavački strojevi (engl. *lecture machines)*. Problematika kojom se suvremeni kulturalni studiji bave su kulturni identiteti u najširem smislu, a specifičnije rod, spol i seksualnost, rasa, etnicitet i nacionalnost, kolonijalni i postkolonijalni identiteti, klasna pripadnost, starosna dob itd. Te problematike se zasnivaju kroz različite društvene prakse, kao što su politika, ideologija, povijest, jezik, obrazovni sistem, religija, medicina, pop kultura, umjetnost, tradicija, svakodnevni život, slobodno vrijeme, sport, masovni mediji itd. Za njihovo razmatranje u okviru kulturalnih studija karakteristično je da se svi ti sadržaji promatraju kao prakse kulture (i u kulturi). Polazeći od toga, osnovna konceptualizacija kulturalnih studija može početi određenjem koje daje Mieke Bal. Prema njoj, kulturalni studiji nisu analize kulture (kultura uopće nije njihov objekt) nego analize različitih društvenih, masovno medijskih, političkih, umjetničkih, povijesnih, svakodnevnih itd. sadržaja promatranih u kulturi. Zato, ako specifične objekte podsistema studija kulture treba identificirati kao teorijski objekt kulturalnih studija, taj objekt nije kultura nego (masovno medijski, politički, umjetnički itd.) mikro fenomeni-u-kulturi.

Iako u fokusu kulturalnih studija nije umjetnost, tijekom protekla dva desetljeća pojavljuju se i kao teorijski okvir umjetnosti, ali kao umjetnosti u doba kulture. Razvojem tog, u osnovi materijalističkog pristupa, način razumijevanja i pozicioniranja umjetnosti se značajno mijenja. U fokusu teorijskih interesa za umjetnosti s ovog aspekta nisu umjetnički problemi kao specifičnosti autonomnog i izuzetnog konteksta (modernističkog svijeta umjetnosti) nego problemi prikazivanja, zastupanja i konstruiranja postupaka kulture u umjetnosti: kulturnih ponašanja, mehanizama, identiteta itd. U tom procesu i koncept umjetnosti se transformira od modernističkog koncepta s *aurom* kao autonomnog područja društva u postmodernistički koncept umjetnosti u doba kulture. Taj potez je vezan za opću preobrazbu umjetnosti i teorije umjetnosti u teoriju, praksu i teorijsku praksu rada na i u kulturi.

Obratom od znanosti i filozofije/estetike umjetnosti u kulturalne studije umjetnosti, dolazi: (1) do *razmatranja* različitih kulturnih identiteta posredovanjem povijesnih i aktualnih umjetničkih praksi i (2) do *razvijanja umjetničkih praksi* kao simptoma kulture. Time se drugostupanjski diskurs umjetnosti preobražava od povijesnog i estetičkog razmatranja problema umjetničke prakse u teoretizaciju problema kulture u umjetničkoj praksi, kao i u teoretizaciju umjetničke prakse kao kulturalne prakse. Iz toga se razvijaju različiti oblici kulturalnih studija kao teorije umjetnosti: studiji roda, feministički, multi, inter i transkulturalni studiji, studiji rase, etniciteta, nacionalnih identiteta, postkolonijalni studiji itd.

LITERATURA: Bh1, Bh2, Balm2, Bark1, Biti3, Biti6, Brooksa1, Cri3, Doc7, Drag2, Eag2, Fiske1, Fos2, Gross1, Herb1, Ibr1, Jay3, Lipp18, Morli1, Mox2, Nej1, Nels1, Pae4, Pollo2, Said3, Shep1, Shoh1, Spiv2, Spiv3, Sta1, Šuv86, Taylor1, Tuck2, Weksch3

Kustoske prakse. Kustoske prakse su teorijske i praktične stvaralačke, posredničke i birokratske aktivnosti u koncipiranju, artikulaciji, organizaciji, izvođenju, kolekcioniranju, arhiviranju, dokumentiranju, predstavljanju i promociji koncepcija umjetnosti, kulture i politike, umjetničkog rada, umjetnika, svijeta umjetnosti i povijesti umjetnosti kroz kulturalne institucije i masovne medije. Kustoske prakse 90-ih godina označavaju utjecaj, moć i hegemoniju muzejskih, fondacijskih i izložbenih institucija i mreža institucija (muzeji moderne i suvremene umjetnosti, galerije, bijenali, trijenali, međunarodne izložbe, regionalne izložbe, putujuće izložbe, festivali umjetnosti, centri za suvremenu umjetnost) na aktualne nacionalne i internacionalne umjetničke pojave. Utjecaj, moć i hegemonija kustoskih praksi u 90-im postaje realizacija strukturiranog profesionalnog kustoskog interesa, a to znači kustoske politike na karakter suvremene umjetnosti. Kustoska politika i status kustosa kao zvijezde u svijetu umjetnosti očituje se u primjerima kustoskog rada Achillea Bonita Olive i Haralda Szeemanna na velikim izložbama u okviru venecijanskog bijenala, odnosno, Catherine David i Okwuija Enwezora na *Documenti 10* i *11*, ili Rose Martinez, Viktora Misiana, Katalin Néray, Hansa Ulricha Obrista, Roberta Flecka, Marie Lind, Barbare Vanderlindenm, Andrewa Rentona, Francesca Bonamija, Ole Bouman, Márie Hlavajove i Kathrine Rhomberg na izložbama *Manifesta 1, 2, 3*.

LITERATURA: Brej15, Bor2, Den52, Den68, Doc1, Doc2, Doc3, Doc4, Doc5, Doc6, Doc7, Glav1, Golst1, Groy4, Manif1, Manif2, Manif3, Oliv12, Oliv15, Step1, Sus4, Szee1, Szee2, Szec4, Szec4, Zab8

Kustoske prakse i koncept balkanske umjetnosti na početku XXI. stoljeća. Karakterističan primjer interventnih kustoskih praksi na početku XXI. stoljeća je izvođenje zamisli balkanske umjetnosti kao modela umjetničkog izražavanja u procesu restrukturiranja europskih margina i centara.

Balkansku regiju ili regiju Jugoistočne Europe uvjetno čine države ili kulture: Turska, Grčka, Bugarska, Albanija, Makedonija, Kosovo, Srbija, Crna Gora, Rumunjska, Bosna i Hercegovina, Hrvatska i Slovenija. Ne postoje jasna razgraničenja nego preklapanja Balkana, Srednje Europe i Mediterana.

Razvojem kulturalnih studija i posebno postkolonijalnih studija kasnih 80-ih i 90-ih godina XX. stoljeća, dolazi do tumačenja balkanskog i balkanskih identiteta sa stanovišta prikazivanja odnosa marginalnog i centralnog, kolonijalnog i kolonijaliziranog, odnosno, hegemonog i hegemoniziranog u europskim društvima. Nastaju takozvani 'balkanski studiji' razvijeni po uzoru na postkolonijalne studije (Marija Todorova, Obrad Savić).
Marina Abramović je izvela performans *Balkan Baroque* na. Bijenalu u Veneciji 1997. Kao kritičko-metafizičku gestu odavanja počasti žrtvama ratova 90-ih. Uspostavljanjem složenih integracijskih procesa u Europi na početku XXI. stoljeća, dolazi i do kulturalnih projekata integracije marginalnih europskih kultura. Organiziraju se tri velike međunarodne izložbe na Zapadu kojima se prezentira suvremena umjetnost balkanskih zemalja. Roger Conover, Eda Čufer i Peter Weibel su priredili izložbu *In Search of Balkania* (*Neue Galerie Graz* am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002.). Harald Szeemann i Karlheinz Essl su postavili putujuću izložbu *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan ... Blood and Honey / Future's in the Balkans* (Klosterneuburg, 2003.). René Block je priredio izložbu *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage ... In the Gorges of the Balkans – A Report* (Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.). Sve tri izložbe su imale za cilj pokazati aktualne umjetničke prakse u međusobno suprotstavljenim balkanskim kulturama i ponuditi novu platformu za dijalog između balkanskih kultura i Europe. Na tim izložbama je izlagao veliki broj umjetnika neokonceptualne orijentacije.

LITERATURA: Abr4, Bloc3, Conov1, Savić5, Subo5, Szee5, Šuv134

L

Laboratoriji, teatarski. Teatarski laboratoriji su egzistencijalni, duhovni i umjetnički prostor u kojem se eksperimentalno i teorijski istražuje teatarska umjetnost (gluma, ples, režija, scenografija, meditacija, ritualizacija svakodnevnice). Teatarski laboratoriji su svojstveni modernizmu i avangardi (istraživanja psihologije glumačkog izvođenja Konstantina Stanislavskog, eksperimenti s biomehanikom Vsevolda Mejerholda, mehaničko-matematički balet Oskara Schlemmera u *Bauhausu*, škole plesa Rudolfa von Labana. Modernističke i avangardne teatarske laboratorije karakterizira: (1) utopijski projekt teatra kao totalnog umjetničkog djela *(Gesamtkunstwerk)* i (2) poetička i pedagoška funkcija laboratorija kao područja teorijske i praktične pripreme za javni nastup.

U neoavangardnom i postavangardnom smislu pojam teatarskog laboratorija uveo je i razradio poljski umjetnik Jerzy Grotowski od kraja 50-ih do ranih 70-ih godina (*Teatar Laboratorium iz Wroclawa* i kasniji rad u SAD). Rad Grotowskog se odvijao u formativnom periodu kritičkog preispitivanja *avangardne tradicije*, formulacije *siromašnog teatra* (čistog teatra) krajem 60-ih i napuštanjem *normalne* teatarske prakse u korist *totalnog* eksperimenta i istraživanja graničnih područja rituala i duhovnih mikrorelacija (duhovnog i egzistencijalnog školovanja) grupe suradnika (početkom 70-ih). Zamisao siromašnog teatra zasniva se na transformaciji teatra kao *institucije koja producira spektakl* u čisti (autonomni) teatarski prostor oslobođen književnosti, likovnosti i glazbe. Kod Grotowskog se ukazuje pomak od teatra kao institucije (društvene ustanove zabave ili autonomnog umjetničkog i estetskog izražavanja) prema teatru kao fenomenu (sistemu bihevioralno-prostorno-vremenskih pojava i njihovog prikazivanja). Institucionalna autonomija teatra uspostavljena od renesanse preko prosvjetiteljstva do građanskog teatra XIX. i prve polovine XX. stoljeća, dovedena je nakon imanentnih kriza smisla, forme, značenja i vrijednosti unutar egzistencijalističkog dramskog teatra u pitanje neoavangrdnim antidramskim eksperimentima. U okviru neoavangardnih eksperimenata uspostavlja se radikalni redukcionizam koji razara i stečenu institucionalnu autonomiju teatra i vodi prema predinstitucionlnim nivoima teatra kao umjetnosti, odnosno, prema teatru (prostoru, događaju) kao-samom-fenomenu (onome što se pojavljuje i predodžbama koje prate to pojavljivanje). Bitan je rad Grotowskog s glumcima u kojem se oni podvrgavaju ne samo tehničko-umjetničkoj obuci nego i sistematskom duhovnom usavršavanju (posvećeni glumac). *Posvećeni glumac* nije više interpretator ili izvođač nego postaje inicirani (posvećeni, probuđeni, pokrenuti) subjekt konkretne tjelesno-duhovne i bihevioralne situacije na lociranoj sceni u svijetu i svijetu lociranom kao sceni. Teatarski rad se razumijeva kao poticaj za *istraživanje* i verificiranje duhovnog i fizičkog postojanja sudionika u *procesu teatra kao umjetnosti*. Ideja, duhovno ili mentalno stanje i intersubjektivni odnosi sudionika preneseni u scenski, kao scenski ili laboratorijski ili izvanteatarski prostor postaju model za činjenično, fikcionalno i duhovno učenje sudionika. Institucije pisca, dramaturga, redatelja, glumca, scenografa, kostimografa, itd. se utapaju u otvorenu i kritičku instituciju sudionik-performer.

Pomak od neoavangardnog (preispitivanje *tradicije* avangarde i imanentna kritika modernog teatra) i, kasnije, postavangardnog (težnja prema teatru-kao-fenomenu) laboratorija Grotowskog prema postmodernom teatarskom laboratoriju-školi-radionici *(workshop)* izveli su Peter Brook, *The Living Theater*, *Performance grupa* Richarda Schechnera, *Odin teatar* Eugenija Barbe, *Teatarski laboratorij Vicinal*, *Atelier za istraživanje teatra* Georgesa Balla (Pariz), *Tenjo Sajiki Laboratory of Play* Shujija Terayame (Tokio), grupa *Sankai Juku*, škola grupe *The Ting: Theater of Mistakes* (London), itd.

Razvoj laboratorijskog rada vodio je koncipiranju teatarske prakse kao metaistraživanja prirode i koncepta teatra kao umjetnosti i društvene prakse (metateatar) i to: (1) formalnim tjelesnim, prostornim i vremenskim istraživanjem diskurzivnog i nediskurzivnog teatra i preispitivanjem avangardne tradicije (kasna neoavangardna i rana postavangardna faza tijekom 60-ih od Grotowskog i *The Living Theater* do *Odin teatra* i kasnije *The Ting: Theater of Mistakes*), (2) teorijsko i političko formuliranje prirode teatarskog eksperimenta (postavangardna faza na prijelazu 60-ih u 70-te godine; karakteristična je politizacija *The Living Theatera* i izjednačavanje područja teatarskog i političkog djelovanja u tjelesnom i ambijentalnom događaju), (3) kritika i dekonstrukcija ekskluzivne i autonomne modernosti - povratak ritualnim šamanističkim ostvaren prekidom temeljnog teatarskog odnosa glumca i publike (Grotowski),

istraživanje etnoteatra (Schechner) i izvaneuropskih ritualnih, plesačkih i teatarskih ritualno-magijskih sistema (Barba), čime je ustanovljen poližanrovski, pluralistički i eklektički teatar rituala svojstven postmodernističkom nomadskom ili transkretanju od metateatra do pararitualnog i multikulturalnog simboličkog čina. Razvoj laboratorijskog rada Richarda Schechnera je vodio prema formiranju teorijske, praktične i pedagoške discipline nazvane *performance studies* (studiji performansa), povezane s izvođačkim umjetnostima *(performing arts)* i njihovim pojavama u kulturi, društvu i umjetnosti.

LITERATURA: Barba1, Barba4, Barne2, Biri1, Blau2, Carls4, Drag1, Gold2, Gold4, Gold5, Grop3, Grot1, Inn1, Kay1, Kuch1, Lab1, Od1, Roose1, Rost1, Sab1, Sche1, Sche3, Sche4, Schle1, Šez1, Šuv109, Vujano6, Vujano9, Wellw1

Laboratorijska umjetnost. Vidi: Eksperimentalna umjetnost

Lacanovska psihoanaliza. Vidi: Poststrukturalizam, Psihoanaliza, Strukturalizam, Moebiusova traka, Necijelo, Nema metajezika, Prošiveni bod, Žižekovska teorija kulture i odnos prema umjetnosti

Land art. Land art je naziv za instalacije i ambijente koji se najčešće postavljaju u prirodnom prostoru, pri čemu su materijali i aspekti tla i okružja bitni elementi rada. Land art je nastao krajem 60-ih godina u SAD i Europi. Zamisli body arta, siromašne umjetnosti, antiform umjetnosti, earth worksa i land arta tvore pojam procesualne umjetnosti. Rani land art i body art su bliski pokreti u kojima se tlo i ljudsko tijelo koriste kao mjesto intervencije umjetnika.

Zamisao i razvoj američkog land arta opisao je Carl Andre, ukazujući na to da se modernistička skulptura razvija redukcionističkom logikom, od skulpture kao forme, preko skulpture kao strukture do strukture kao mjesta. Većina djela land arta je realizirana u nedostupnim prostorima i moguće ih je vidjeti samo posredstvom foto dokumentacije, filmova i tekstualnih opisa. Kao prijenosnik informacije o djelima u udaljenim i izoliranim prostorima, dokumentacija približava koncept land arta tekstualnoj i dokumentarnoj praksi konceptualne umjetnosti.

Modeli land arta su: (1) realizacije instalacija velikih dimenzija u prirodnom pejzažu, (2) minimalne intervencije i ostavljanje tragova u prirodnom prostoru, (3) sinteza iskustava land arta sa simboličkim povijesnim i arheološkim modelima arhitekture, vrtnom arhitekturom, monumentalnom skulpturom i urbanizmom u horizontalnoj plastici.

Realizacije instalacija velikih dimenzija u prirodnom prostoru svojstvene su djelovanju Carla Andrea, Dennisa Oppenheima, Roberta Smithsona, Michaela Heizera, Waltera De Marie, Richarda Serre i Christa. Ta varijanta land arta specifična je za američki mit o herojskom otkrivanju i osvajanju nepoznatog i divljeg prostora. Razlikuju se: (1) postavi na tlu u prirodnom ambijentu, koji su formalne, statične, materijalno-prostorne instalacije, (2) postavi u ambijentu koji, osim prostornih i materijalnih aspekata, uključuju i ekološke (klima, plima, oseka, flora), (3) postavi kao specifični perceptivni prostor koji mijenja uobičajeno perceptivno iskustvo promatrača. U tom smislu je, na primjer, de Maria zapisao "Za sadržaj rada bitan je i odnos ljudi prema prostoru: mali broj ljudi suočava se s neizmjerno velikim prostorom".

Robert Smithson je 1969. godine izveo: (1) seriju intervencija u prirodnom prostoru s ogledalima, (2) u radu *Slijevanje asfalta* (1969.) primijenio je postupak intervencije (lijevanje vrućeg asfalta iz kamiona niz padinu brda) da bi prostorni odnos padine i asfalta ostvario na tlu kao metaforu vulkanske lave i (3) u radu *Djelomično zatrpana šupa za drva* (1970.) je staru šupu prekrivao zemljom nudeći alegoriju tektonskih poremećaja tla, rada vulkana i entropijskih prirodnih sila koje uništavaju proizvode civilizacije. Između 1970. i 1973. godine realizirao je četiri instalacije većih dimenzija u prirodnom prostoru, koje potpuno definiraju koncept land arta: (1) *Spiralni nasip* (1970.) je nasip u obliku spirale dimenzija kolnog puta, izveden na Velikom slanom jezeru, (2) *Prekinuti krug* (1971.), u kojem se zamišljeni krug realizira kao lučni poluotok koji ulazi u vodu i lučni kanal koji zasijeca kopno (odnos kopna u vodi i vode na kopnu tvori arhetipski binarni par suprotnosti), (3) *Spiralni brežuljak* (1971.), umjetno brdo u obliku stošca po kojem se spiralni put penje od podnožja do vrha, (4) *Kružna strma visoravan u Amarillu* (1973.), nasip od zemlje i kamena u obliku tri četvrtine kruga, koji se uzdiže i na najvišoj točki prekida. Smithsonovi radovi s tlom, prirodnim ambijentom, njegovom mikroekologijom i geološkim materijalima su modeli koji suočavaju aspekte prirodnog prostora i njegovih preobrazbi ljudskom intervencijom, koja postaje alegorija makroskopskih geoloških procesa razvoja i prebrazbe Zemljine kore. Prema Craigu Owensu, Smithson je zaokupljen prekidom modernističke tradicije cjelovitog i koherentnog umjetničkog djela i zalaže se za alegorizaciju fenomena prirode i prirodnih procesa.

Instalacije Michaela Heizera nastaju evolucijom kiparskog modusa kojim se prirodni prostor (njegova materijalnost, topologija, prostorni odnosi) mijenja u makroskulptorski rad. Karakteristični su radovi: (1) s udubljenjima u tlu *Komprimirana linija* (1968.) ili

Nesmještene-premještene mase (1969.), u kojem je u mnogokutnu rupu smještena gromada stijene teška 52 tone, (2) monumentalni rad *Dvostruki negativ* (1970.), nastao rezanjem koridora (udubljenja, negativa) u brdu, (3) makrocrteži na tlu (1970.), nastali vožnjom motocikla po pustinjskom tlu, gdje tragovi vožnje stvaraju pravilne kružne strukture, (4) monumentalna kvaziarheološka građevina *Kompleks jedan* (1974.), koja vodi realizaciji fantastičke arhitekture i ukazuje na egipatske i južnoameričke piramide. Heizer je radio s formalnim odnosima materijala i oblika (zemlja-stijena, zemlja je rupa, stijena je ono što ispunjava rupu), ali i s transformacijama perceptivnih odnosa promatrača i prostora. Instalacija *Dvostruki negativ* je koncipirana tako da promatrač, stojeći u jednom od dva duboka, nasuprotna simetrična usjeka u brdu pustinje, gleda u drugi usjek preko dubokog jarka između njih. Da bi se dobila potpuna predodžba o tlu i prostoru, promatrač se mora kretati i svoje tijelo dovoditi u fizičke i perceptivne odnose s dimenzijama usjeka koje nadilaze ljudske dimenzije.

Djelovanju Dennisa Oppenheima svojstvena je zamisao traga kao makroskopskog otiska (povećanja ljudskog traga, geste) koji prekriva horizontalni prostor u prirodi. U ranim radovima *Vremenska linija* (1968.) i *Godišnji prsteni* (1968.) on je ostavljao tragove na snijegu vozeći motorne sanjke (linija) ili je lopatom skidao snijeg s leda gradeći strukturu koncentričnih prekinutih prstena. U *Nebrasca projektu* (1968.) je na tlu ostavljao tragove zaoravanjem pomoću traktora. Na tlo je postavljao povećane otiske palca, crteže svojeg oca ili zapise riječi.

Realizacije Waltera De Marie uspostavljaju se kao oblik mentalne vježbe: (1) vizualizacije makrolinije na tlu pustinje *Dvije linije, tri kruga u pustinji* (1969.) ili *Crtež dug pola milje* (1969.), (2) realizacija skulpture koja se ne može vizualno percipirati nego o njoj postoji informacija "da jedan kilometar prodire u dubinu zemlje" - *Vertikalni kilometar u zemlji* (1977.), (3) instalacija *Polje munja* (1977.), realizirana je u nedostupnom prirodnom prostoru visokom tehnologijom; omogućen je boravak male grupe posjetitelja i predviđeno je snimanje prirodnog fenomena specijalno konstruiranim kamerama velikog formata. Na površinu veličine jedne kvadratne milje postavljeno je 400 čeličnih šipaka koje tvore pravokutnu mrežu. Obilazak instalacije traje dva sata. Za mikroklimu prostora karakteristična su obilna atmosferska pražnjenja (60 dana godišnje). Smisao instalacije je da se iskustvo percepcije atmosferskog pražnjenja postavi u središte doživljaja pojedinca ili male grupe ljudi, te da se izazove njihov odnos prema velikom prostoru i snažnim silama prirode.

Za razliku od američkih umjetnika čiji je rad proistekao iz evolucije minimalističke skulpture i performansa, rad Christa povezan je s europskom avangardom. On je pošao od zamisli tajanstvenog Mana Raya i Duchampa; zapakiranog objekta i ironičnog pristupa umjetničkom djelu i društvenim institucijama. Jednostavnu ideju pakiranja Christo je proširio na prekrivanje i pregrađivanje velikih prirodnih prostornih cjelina: dio obale oceana prekrio je platnom i povezao špagom - *Omotana obala* (1970.), dolinu je pregradio platnom - *Zavjesa u dolini* (1970.-1972.), otok u jednom malom arhipelagu na Floridi okružio je ravnom platnenom ljubičastom strukturom s otvorom na sredini u obliku i dimenzijama otoka, čime je površinu otoka ostavio vidljivom, ali ju je povećao (*Okruženi otoci*, 1980.-1983.).

Minimalne intervencije i ostavljanje tragova u prirodnom prostoru kao oblik dematerijalizacije umjetničkog objekta karakteristično je za europsku procesualnu umjetnost. Intervencija ne mijenja prostor i tlo, tj. ne prerasta u novu makrokonfiguraciju prirodnog ambijenta nego postaje jedva vidljiv ili nevidljiv trag bivanja umjetnika u prostoru. Najčešće su to tragovi koje vjetar i kiša brzo uništavaju. Instalacije Richarda Longa i Hamisha Fultona primjeri su elementarnog čina u egzotičnom prostoru kroz koji umjetnik putuje i u kojem intervenira, što fotografski i tekstualno dokumentira. Intervencija na tlu i s tlom tek je povod za duhovni i mentalni doživljaj egzistencijalne situacije čovjeka u prirodnom okruženju. Putovanje po egzotičnim zemljama i hodanje u pejzažu temelji su njihovog rada. Fultonove fotografije su dokumenti, jer su njegove intervencije trenutni egzistencijalni činovi (hodanje, trag u snijegu ili krugovi u vodi nastali bacanjem kamena) koje on osmišljava stavom: "Moja umjetnička forma je kratko putovanje ostvareno hodanjem u pejzažu". Long intervenira u pejzažu stvarajući krugove, spirale i kvadrate od kamena, pruća i trave. Svojom intervencijom ostvaruje izazvanu situaciju: ponavljanjem hoda u ravnoj liniji po istoj putanji kroz travu ostavlja u njoj trag u obliku linije *Linija načinjena hodanjem* (1967.), premještanjem kamena i njegovim slaganjem u geometrijski oblik na nedostupnom terenu gradi simboličku strukturu *Krug u Irskoj* (1975.) ili *Stijene u Japanu* (1979.). Longa zanima metoda premještanja, koja u pronađenom i premještenom materijalu teži očuvati njegovu bit. Rad *Krug na Aljasci* (1977.) ili *Krug od drva* (1981.) zasniva se na skupljenom drvu koje je izbacila rijeka ili komadima drva u koje je udario grom i koji su postavljeni u prirodnom pejzažu neposredno pored mjesta gdje su pronađeni ili izloženi u galeriji kao prenesena struktura. Tijekom 80-ih Long je mulj

iz rijeke premještao u galerijski prostor i nanosio rukama na bijeli zid stvarajući rukom kružnu strukturu u kojoj se prepoznaju otisci dlana i prstiju - *Krug od mulja iz rijeke Avon* (1985.). Fultonov i Longov rad potaknut je idealima britanskih planinara i putnika pješaka, ali i učenjem zen budizma o povezanosti čovjeka i prirode. Njihov rad prate fotografsko dokumentiranje, zemljopisne karte s naznačenim trasama putovanja, tekstualni opisi putovanja, poetski zapisi, foto dokumentacije i knjige koje sabiru i posreduju dokumentaciju putovanja. Ideja vremena u njihovom radu ukazuje se kroz suočavanje prirodnog beskrajnog vremena, egzistencijalnog vremena putovanja i simboličkog civilizacijskog vremena, koje počinje protjecati od trenutka ostavljanja traga u pejzažu.
Serija projekata grupe *OHO Lokacije skorašnjih OHO projekata u dolini Save, Zarice, Drulovke i Brega u odnosu s povijesnim lokacijama neolitske naseobine, keltskog brijega, slovenskog groblja i srednjovjekovne crkve* (1970.) realizirana je: (1) intervencijama u prostoru u odnosu na aktualni prirodni prostor i povijesne lokacije, (2) kao oblik vježbi i školovanja grupe četiri umjetnika, pri čemu vježbe određuju njihove međusobne odnose i odnose s prirodnim ambijentom i svemirom. Karakteristični su projekti Milenka Matanovića *Relacije sunce dolina Zarice zvijezda Venera i Konstelacija svijeća na polju odgovara konstelaciji zvijezda na nebu 30. IV 1970.* U prvom radu Matanović izvodi mentalnu vježbu, označujući svijećama ravnu liniju koju bi gradile crkva, zvijezda Venera (u 20 sati i 15 minuta) i Sunce (u 18 sati i 15 minuta). Ta linija je hipotetička, jer se crkva, Venera i Sunce ne nalaze na istoj liniji u istom trenutku. U drugom radu na polju postavlja svijeće čiji raspored predstavlja raspored zvijezda na nebu.
Polju intervencija pripada i rad novosadske *Grupe Kôd Apoteoza Jacksonu Pollocku* (1970.), u kojem je kamen na tlu obojen Pollockovim *dripping* postupkom nanošenja boje, čime je slikarski postupak prenesen u land art intervenciju. Rad Slavka Bogdanovića *(Grupa Kôd) Kaskade* (1970.) je rad s kaskadama iskopanim u zemlji. U njih su prolijevane boje koje se miješaju pri otjecanju iz kaskade u kaskadu. Rad člana grupe *Bosch+Bosch* László Kerekesa *Intervencija u slobodnom prostoru* (1971.) karakterističan je primjer land arta. Na isušenom dnu jezera Palić on je izveo seriju intervencija (crtež bijelog križa, paljenje tkanina).

LITERATURA: Ayc1, Be1, Beard1, Beli11, Bourd1, Brow1, Burnh2, Burnh6, Can1, Cela2, Cela 6, Cela7, Fuc1, Fult2, Heiss1, Henr1, Hobl, Holt1, Hunt7, Kraus3, Kraus7, Kraus12, Kult2, Lipp10, Lipp15, Mich1, Op1, Say4, Schn1, Smith1, Son1, Sus2, Sus3, Šuv8, Šuv65, Tom13, Turre1, Ug3, Zab4

Laserska umjetnost. Laser je uređaj konstruiran 1960. godine, koji proizvodi intenzivnu, monokromatsku, koherentnu i fokusiranu svjetlosnu zraku. Laserska umjetnost se zasniva na konstruiranju ambijenata, situacija i događaja laserom. Nastala je u neokonstruktivizmu (kinetička umjetnost, luminizam) i ambijentalnoj umjetnosti.
Sredinom 60-ih godina američki umjetnik Billy Apple pisao je o mogućnostima realizacije laserskih prikaza u ambijentalnim umjetničkim radovima, a Robert Whitman je ostvario više pionirskih ambijentalnih radova u Manhattan Gallery pomoću laserskog projektora. S laserom su radili suradnici *Centra za razvoj vizualnih studija* pri Massachusets institutu za tehnologiju *(Center for Advanced Visual Studies - MIT)*, ambijentalni umjetnici sa zapadne obale Sjedinjenih Američkih Država, među kojima se izdvajaju radovi Marie Nordman i Erica Orra.
LITERATURA: Bent1, Bih10, Burnh6, Ele1, Henr1, Kult2, Kraus6, Love1, Penn1, Popp1, Popp2, Popp3, Shar1, Šuv96, Tu2

Lebdenje. Lebdenje i let, tematizacija zapadne umjetnosti, koja se razvijala od prikazivanja anđela u srednjovjekovnom slikarstvu, preko Leonardovih nacrta letećih strojeva, do futurističkog prikazivanja aviona u letu u slikarstvu i postkonstruktivističkih letjelica Vladimira Tatljina. Tatljinov projekt *Letatlin* (1930.) nije pokušaj prikazivanja leta nego konstruiranja letjelice kao umjetničkog djela. Belgijski umjetnik Panamarenko je tijekom 60-ih godina realizirao projekte letećih strojeva i dirižabla. Yves Klein je realizirao rad *Skok u prazno* (1962.); fotografija (fotomontaža) prikazuje skok umjetnika s prozora na ulicu. Warholova instalacija *Oblaci* (1966.) je cinična karikatura umjetničkog mita o letu. Rad čine srebrnasti jastuci-baloni napunjeni helijem, koji lebde po prostoriji pokretani strujanjem zraka. Warhol ih je nazivao lebdeće slike. Performans umjetnik Terry Fox izveo je ritualni meditativni rad *Lebdenje* (1970.) bez publike, koja je o akciji obaviještena kraćim tekstom izloženim na vratima galerije. Performans je zamišljen kao stvaranje prostora za lebdenje. Zidovi prostorije prekriveni su bijelim papirom, na pod je postavljen kvadrat od otpadaka skupljenih uz autoput, težine 1,5 tone. Dimenzije kvadrata i kruga u kvadratu koji je nacrtao vlastitom krvlju, određene su dimenzijama umjetnikovog tijela, čime je naznačen magični prostor, suglasno srednjovjekovnoj alkemijskoj notaciji. Legao je u sredinu kruga, držeći bočice s krvlju, mokraćom, mlijekom i vodom, tekućinama koje izlučuje ljudsko tijelo. Ležao je šest sati u krugu, koncentrirajući se na svoju želju da poleti.

Beogradski ambijentalni umjetnik Nenad Petrović je pojam lebdenja izveo iz kiparskih i ambijentalnih radova *Ambijenti lebdjelice* (1976.-1979.) realiziranih kao mitski model prvobitnog stanja (svemira). Iz simboličkih kiparskih i ambijentalnih realizacija pojam lebdenja izveo je kao osnovni pojam novog mitološkog diskursa umjetnika. Njegov rad se transformirao u teorijsko, filozofsko i književno istraživanje unutrašnjeg doživljaja i spoznaje samog prostora kao ishodišnog stanja svijeta. Logika njegovog razmišljanja vodila je od objekta letjelice i ambijenta letjelice preko pojma lebdenja (pra-stanja svih prostora) do pojma lebdenja. Lebdenje je jedinstvo procesa prostora u prostoru i stanja lebdenja. Petrovićeva mitska fenomenološka teorija lebdenja izvedena je iz kiparskog iskustva transformacije (dematerijalizacije) umjetničkog objekta i proučavanja klasičnih grčkih i indijskih mitova.

LITERATURA: Great1, Ellio1, Klein1, Klein2, Rich1, Petro1, Petro2, Petro3, Petro4, Petro5, Petro6, Petro7, Petro8

Letrizam. Letrizam je eksperimentalni neoavangardistički pjesnički pokret nastao u Francuskoj 1945. godine. Letrizam naglašava materijalne osnove pjesničkog zapisa, glasa i geste, tj. ukazuje na slovo, hipergrafiju i estaperiju. Hipergrafija ili superpismo koristi izmišljene skupove znakova, koji postaju materijal značajan sam po sebi s obzirom na temu, ritam i umjetničku primjenu, i nema više svrhu anegdotsko-romanesknog pripovijedanja. Estaperije, koje je uveo Isidore Isou, još su manji element od slova (pisma), bez značenja su i mogu prikazivati druge znakove. Letrizam želi promijeniti slikarstvo, skulpturu, poeziju, roman, glazbu, kazalište, film, filozofiju i znanost. Za poslijeratnu neoavangardu to je inicijalni pokret koji prethodi razvoju konkretne i vizualne poezije, a u odnosu je sa slikarstvom znaka u lirskoj apstrakciji, djelovanjem grupe *COBRA* i situacionističkim pokretom. Situacionizam je preuzeo formalnu analizu letrizma i dopunio je dijalektičkim političkim i psihološkim interpretacijama. Vodeći autori letrizma su Isidore Isou, Roland Sabatier, François Dufrêne, Maurice Lemaitre.

LITERATURA: Bory1, Conz1, Est1, Let1, Pon1, Pon3, Radov13, Solt1, William1

Lezbijska umjetnost. Lezbijska umjetnost je umjetnost izražavanja, prikazivanja i konstruiranja individualnog i kolektivnog ženskog homoseksualnog identiteta u okviru kulture i društva. Lezbijska umjetnost je grana feminističke i postfeminističke umjetnosti; u literaturi se nalaze termini: lezbijski feminizam i lezbijski postfeminizam, radikalni feminizam ili lezbijski aktivizam. Razlikuje se od homoerotske umjetnosti po tome što je homoerotsko izražavanje, prikazivanje i konstruiranje samo jedan aspekt izražavanja, prikazivanja i konstruiranja složenog individualnog i kolektivnog lezbijskog identiteta, odnosno povijesnog, aktualnog i svakodnevnog načina života i ponašanja. Lezbijska umjetnost se iz potisnute, tajne, druge ili marginalne homoseksualne umjetnosti re-konstituira kao javna umjetnička praksa od 70-ih godina XX. stoljeća. To se događa u povijesnom razdoblju kada dolazi do zakonskih priznavanja prava na javnu egzistenciju različitim ne-heteroseksualnim rodnim opredjeljenjima i kada dolazi do uspostavljanja akademskih i aktivističkih diskursa teorije roda, gay, lezbijskih i queer studija. Suvremena lezbijska kultura i umjetnost temelji se na biopolitičkim teorijama i filozofiji Michela Foucaulta, programima i manifestima *Radicalesbian collectiva* (*Žene identificiraju žene*, 1970.), teoriji ženskog pisma i biseksualnog identiteta Hélène Cixous, esejima Adriane Rich, pamfletima i esejima Monique Witting, teoriji izvođenja konstruktivističke teorije rodnih identiteta Judith Butler, teorije medijskog prikazivanja lezbijskog identiteta Terese de Lauretis, teorije lezbijskog performansa Sue-Ellen Case, Peggy Phelan. Danas su lezbijski studiji dio ženskih, feminističkih i kulturalnih studija.

Lezbijsku književnost stvaraju pjesnikinja Gertrude Stein, prozaistica Virginia Woolf, aktivistica Monique Witting, modernistička pjesnikinja Adriane Rich, eksperimentalna spisateljica Nicole Brossard. U vizualnim i izvođačkim umjetnostima djeluju u širokom rasponu od individualne umjetničke prakse na relativiziranoj granici privatnog i javnog (slikarica Romaine Brooks, slikarica Marie Laurencin, fotografkinja i model Lee Miller, fotografkinja i spisateljica Claude Cahun, slikarica Frida Kahlo) preko prakse orijentirane prema visokoj umjetnosti (simbolistička plesačica Ida Rubenstein, dadaistička umjetnica Hannah Höch, performerka i konceptualna umjetnica Adrian Piper, slikarica Judy Chicago, slikarica Nancy Spero, koreografkinja, plesačica i filmska režiserka Yvonne Rainer, performerke Marian Roth i Orlan, foto umjetnica Duane Michals) do društveno i kulturalne aktivističke izvođačke lezbijske prakse (performerke Collier Schorr, Holly Hughes, grupa *Sacred Naked Nature Girls*, grupa *Split Britches*). U lezbijskoj umjetnosti se dekonstruira sistem klasifikacija homoseksualnosti kao perverzije i bolesti; prikazuju se ontološki, esencijalistički, ali i antiesencijalistički, konstruktivistički orijentirani prikazi ženske, lezbijske, homoseksualna želje, uživanje, strah, depresije, melankolije, zazornost

(abject), pogleda, onoga tko gleda i onoga tko je gledan, vizualnog i taktilnog izgleda; uspostavlja se heterogeno polje diferencijacija lezbijske estetike, od estetike ženstvenosti preko maskulinizirane estetike do estetike poliseksualnosti i artificijelne aseksualnosti. Također se uspostavlja i razvija lezbijska povijest umjetnosti kao reinterpretacija ženske i lezbijske umjetnosti u europskoj kritici, teoriji i povijesti umjetnosti (Lucy Lippard, Whitney Chadwick, Whitney Davis, Michael Camille, Griselda Pollock, Rosalind Krauss, Amelia Jones).

LITERATURA: Braid1, Braid2, Broksa1, Brett1, Butt1, Buitt2, Butt4, Cam1, Case1, Dup1, Felm3, Flax1, Fus1, Har2, Isa1, Jay5, Jon1, Jon2, jon3, Kale1, Lipp14, Lipp15, Markov1, Mrš1, Nic1, Noc1, Ow4, Ph1, Ph2, Ph3, Pollo1, Pollo3, Rain3, Rosenthal1, Wittig1

Libidinalna ekonomija. Libidinalna ekonomija je po Jean-Françoisu Lyotardu, mnoštvo različitih otpora djelovanju razuma i logike unutar ljudskog *bića*. Libidinalna ekonomija se može usporediti s ekonomijom nesvjesnog/podsvjesnog u različitim psihoanalitičkim školama. Lyotardova zamjerka marksizmu je bila da nije tematizirao problem 'libida' ili 'unutrašnjih' otpora prema društvenim instrumentalnim procesima. On je, zato, ponudio reviziju marksističke političke ekonomije kroz libidinalnu ekonomiju. Libidinalnim se nazivaju različite pojave unutar ljudskog bića koje subvertiraju racionalne, logične ili pragmatičke ljudske akte. Lyotardova pro-psihoanalitička kritika marksizma je ukazala na zaokret od revolucionarnih koncepata nove ljevice i materijalističkog poststrukturalizma kasnih 60-ih prema problematizaciji politike posredovanjem teorije želje i složenih, ali pretpostavljenih modela unutrašnjih otpora racionalnosti. Time je izveden iskorak iz ljevičarskog mišljenja 60-ih prema desničarskom postmodernističkom razumijevanju eklektičnih, postpovijesnih i heterogenih procesa decentriranja modernističkog subjekta u 70-im i 80-im godinama. Za Lyotarda je bitno pitanje kako misliti politiku u terminima želje i želju u terminima politike, odnosno kako promišljati Freuda u konceptima Marxa i Marxa u konceptima Freuda. On je namjeravao izvesti kritičko identificiranje političkog karaktera Freudove psihoanalize i Marxove političke filozofije kroz konceptualizacije želje. Ta se shema pokazala pogodna za analizu višestrukosti determinacija umjetničkog djela – na primjer, Lyotard je zasnivao kritiku Freudovog teorijskog djela pozivajući se na slikarstvo Cézannea, odnosno, predlagao je kritiku marksističke teorije pozivanjem na akciono slikarstvo Jacksona Pollocka. Krajnja konzekvenca njegove libidinalno orijentirane analize je suočavanje teoretičara s vlastitim teorijskim diskursom i njegovim složenim političkim i libidinalnim nad- i pod- determinacijama.

LITERATURA: Carro1, Carro4, Erj13, Lyo1, Lyo2, Lyo3, Radi1

Liječenje zemlje. Liječenje zemlje je ritualni i ambijentalni rad s ekološki ugroženim gradskim, prirodnim, geografskim i planetarnim lokacijama. *Družina v Šempasu* (1971.-1980.) započela je liječenje zemlje sredinom 70-ih godina kao oblik ritualnog performansa (kolektivne meditacije i plesa) koji izvode članovi komune ili sudionici rituala na ekološki ugroženom tlu. Cilj rituala je usuglašavanje duhovne energije čovjeka, tla i kozmosa. Tijekom 80-ih godina Marko Pogačnik je liječenje zemlje povezao s proučavanjem radiestezije i primjene radiestezijskih tehnika na otkrivanje negativnih energetskih tijekova (geopatogenih mjesta). Postupak liječenja tla nazvao je litopunktura. Termin litopunkture je izveden iz grčke riječi lithos (tlo, zemlja) i latinske riječi punctura (ubod). Litopunkturom se naziva postavljanje kamenih skulptura na akupunkturne točke pejzaža. Skulpture imaju uklesane reljefne dijagrame kozmograma i kineziograma, koji odslikavaju prostor u kojem su skulpture postavljene. Termin kineziogram izveden je iz grčke riječi kinesis (kretanje) i označuje znakove koji nastaju iz unutrašnjeg dijaloga umjetnika s duhovnim bićima prostora u kojem se skulptura postavlja. Različito od kozmograma koji su simbolički čitljivi, kineziogrami su nečitljivi, što znači da su dostupni intuitivnom uvidu i doživljaju. Kozmogram je simbolički i arhetipski geometrijski ili figuralni crtež uklesan na kamenoj površini skulpture, koji kao arhetipski oblik izaziva i usmjerava djelovanje kozmičkih energija.

Pogačnikov postupak liječenja zemlje izveden je iz proučavanja: (1) stare kineske tehnike akupunkture zemlje i umijeća postavljanja kuća, nazvane Feng šui, (2) europske megalitske tradicije sačuvane u keltskoj mitologiji, (3) suvremene transmisijske literature, tj. poruka i tekstova koji su telepatski primljeni od bića iz drugih dimenzija, nastalih intuitivnim uvidom u unutrašnjost čovjekovog bića.

LITERATURA: Bloo1, Bloo2, Lands1, Lipp15, Mich1, Pog6, Pog7, Pog8, Pog11

Likovna struktura. Vidi: Kompozicija, Likovni diskurs, Struktura, Strukturalizam

Likovna umjetnost. Likovna umjetnost, u izvornom smislu određena je ručno napravljenim umjetničkim djelima koja vizualno pokazuju, prikazuju i označuju živa tijela, predmete, situacije i događaje realnog svijeta, mitologije, književnosti i fantazije. Danas je

termin likovna umjetnost zbirni i opći naziv za slikarstvo, skulpturu i grafiku, bez obzira na to da li je riječ o mimetičkoj ili apstraktnoj umjetnosti. Terminom likovna umjetnost ne označuju se samo djela nego i međuodnos umjetničkih disciplina. Karakteristična likovna svojstva su pikturalno i skulpturalno.

U teoriji avangarde, neoavangarde i postavangarde likovnom umjetnošću se nazivaju pojavni, značenjski i vrijednosni kontekst, kao i povijesna tradicija slikarstva i skulpture iz koje su izvedeni intermedijalni eksperimenti umjetnika (objekti, ready-madei, asamblaži, instalacije, ambijenti, performansi). Likovna umjetnost je uži pojam od vizualnih umjetnosti, budući da vizualne umjetnosti označuju likovnu umjetnost (slikarstvo, skulpturu, grafiku), fotografiju, film, video umjetnost, dizajn, arhitekturu, nove vizualne multimedijske eksperimente, kazalište, operu i balet.

U tradicionalnoj zapadnoeuropskoj umjetnosti likovno umjetničko djelo je bilo ilustracija ili vizualna prezentacija teksta, prije svega religioznog. Između izgleda slike i slikarstva uvijek je posredovao mitološki tekst. Slikarstvo nije bilo moguće bez teksta koji je osmišljavao preobrazbu pikturalnog prikaza (prizora) u likovno, povijesno, ideološko i književno značenje. U modernističkoj umjetnosti likovno umjetničko djelo bilo je izraz težnje dosezanja čistog pojma i doživljaja likovnosti u slikarstvu i skulpturi. Od slike se očekivao direktni doživljaj nevinog oka koje u samoj pojavnosti i izgledu djela nepogrešivo otkriva smisao, značenje i ispunjenje vrijednosti. Sa stajališta visokog modernizma cilj umjetničkog rada je pročišćavanje i izdvajanje čistih likovnih (pikturalnih i skulpturalnih) aspekata u slikarstvu i skulpturi. Neka slika je umjetničko djelo slikarstva tek kada je realizirana kao plošna i likovna površina. Prema Clementu Greenbergu, površina i dvodimenzionalnost jedina su svojstva koja slikarstvo ne dijeli s drugim umjetnostima. Za modernističku teoriju nužno je ispitivanje mentalnih i duhovnih slika koje likovno tkivo pokreće, njihovih međusobnih odnosa i njihovih odnosa u samom materijalu (na primjer, odnos boje i crteža u slikarstvu Matissea ili linije i prostora u skulpturi Davida Smitha). Vizualno umjetničko djelo u postavangardi i postmodernizmu neodvojivo je od interpretacije, a to znači da se pojavljuje kao vrsta vizualnog teksta, strukture znakova, tj. jezika, pa tek onda kao likovni fenomen. Dok za visoki modernizam značenja umjetničkog djela proizlaze iz pojavnosti i izgleda njegovog likovnog ispunjenja, za postavangardnu i postmodernističku umjetnost likovno je tek aspekt posredovanja značenja, tj. likovnost je u funkciji ispunjenja smisla formuliranja, priopćivanja i funkcioniranja značenja umjetničkog djela. Likovno ne može biti shvaćeno kao autonomni pojam i fenomen odvojen od značenjskog, vrijednosnog i ideološkog. Postavangardni i postmodernistički pojam likovnosti je semiotički, jer ukazuje na sliku kao transformaciju materijalnih (pikturalnih ili skulpturalnih) znakova u kulturološki razumljiva, prevodiva i interpretaciji otvorena značenja.

LITERATURA: Bax4, Bry1, Bry3, Bry4, Bula1, Bula3, Enc1, Fid1, Gligor2, Gligor5, Hild1, Marin5, Meš6, Prot2, Riegl, Rieg2, Rot1, Rot3, Rot6, Rot8, Schef2, Šuv82, Vas1

Likovni diskurs. Likovni diskurs (slov. *likovna govorica)* je sistem analogan sistemu jezičkih sposobnosti, odnosno mogućnostima strukturalnih likovnih formacija u cjelini. Pojam *likovne govorice* uveo je slovenski semiotičar i semiolog slikarstva Braco Rotar, primjenjujući fundamentalnu lingvističku distinkciju Ferdinanda de Saussurea, po kojem je: jezička sposobnost (fr. *langage)* povezanost i razlika jezičkog sistema (fr. *langue*, tj. jezik) i konkretnih izraza ili primjera sistema jezika (fr. *parole*, tj. govor). Rotarovo istraživanje je usmjereno na raspravu tipologije struktura likovnih formacija u njihovoj cjelovitosti. On razlikuje os jezika (sistema, koda) i os govora (vizualni elementi formulacije, repertoar pojmova).

Vizualnost je empirijski vidik i doseg slikarstva. Likovni jezik i govor analogni su prirodnom lingvističkom jeziku i govoru, ali se i razlikuju od njega. Osnovna razlika je u tome što se prirodni govor *(parole)* zasniva na fonetskom (glasovnom, čujnom), a likovni govor na vizualnom. Likovnom *govoricom (langage)* artikuliraju se vizualne pojave, tj. ostvaruje se oblikovanje, izbor i kombiniranje formi i boja u skupine, kompozicije, prikaze, prizore i slike. Rotarov pojam *likovne govorice* odnosi se na slikarstvo. Ona: (1) nije identična prirodi nego je artificijelna tvorevina, (2) sebe određuje i pokazuje kao govor umjetnosti, (3) stvara značenja i komunicira ih, (4) stvara formalne strukture artikuliranih osjetilnih elemenata, (5) omogućava razlikovanje, klasificiranje i uređivanje vizualnih elemenata, (6) stvara kombinacije ili skupine kombinacija koje stvaraju prikaz (reprezentaciju), prizor, aluzivni znak, čisti znak, sliku. Likovni diskurs uspostavlja značenja korespondiranjem slike i svijeta, ali i ustanovljivanjem ugovornih konvencionalnih odnosa. Osnovni oblik *likovne govorice* je likovni prikaz, koji može biti: (1) naturalistički prikaz, kada je neposredno vizualno povezan s prirodom koju prikazuje, (2) iluzionistički prikaz, kada je povezanost s prirodom skrivena, (3) stilizirani prikaz, kada je razlika između umjetničkog djela i prirode naglašena i očita. Elementi *likovne govorice* su znakovi i boje.

Znak je likovna struktura. Razlikuju se dva tipa znakova: čisti znakovi i aluzivni znakovi. Čisti znakovi su slova i oznake koji značenje uspostavljaju konvencionalno, a ne na osnovi vizualnih kvaliteta. Čisti likovni znak bi odgovarao pojmu aikoničkog znaka. Na primjer, vizualni znakovi (slova) A, B ili C odgovaraju glasovima na osnovi lingvističke konvencije, a ne na osnovi osjetilne povezanosti izgleda i onoga što označuju. Aluzivni znak se vizualnim izgledom oslanja na pojavu koju prikazuje, odnosno osnovno svojstvo aluzivnih znakova je mogućnost prikazivanja (reprezentacija). Aluzivni znakovi su prikazi koji se pokazuju i u vizualnom izgledu znaka i u pojmu (mentalnoj predodžbi) onoga što znak prikazuje. Aluzivni likovni znakovi su semiotički elementi i strukture elemenata koji omogućavaju nastanak: (1) likovne alegorije kao prikaza apstraktnih pojmova, misli, ideja, moralnih kategorija i duševnih stanja, s personificiranim figurama (2) likovnog simbola kao aluzivno-konvencionalnog prikaza grupe pojmova i ideja, tj. simbol svoja značenja može istovremeno stvarati vizualnim izgledom (vizualnom motiviranošću) i konvencionalnim odnosima, (3) likovne ilustracije kao prikaza koji stvaraju semantičku iluziju (likovno prikazivanje složenih situacija, događaja, priča). Pojam aluzivnog znaka je općenitiji od pojma ikoničkog znaka. Drugim riječima, aluzivni znak je znak koji je vizualnim izgledom motiviran za prikazivanje (znakovno zastupanje) pojava svijeta, ali i apstraktnih pojava i mentalnih slika. Tako shvaćen pojam aluzivnog znaka obuhvaća i ikonički i paraikonički znak.

Boja je osnovni element likovne strukture i *likovne govorice*, što znači da je primarna semiotička jedinica. Boja istovremeno djeluje na različitim nivoima: (1) boja je prirodni svjetlosni fenomen i sama po sebi ne nosi značenjsku strukturu koja vodi u pojmovni svijet, (2) svjetlosna priroda boje omogućava percepciju predmeta, (3) moguće je govoriti o strukturama boja, tj. o kombinacijama i montaži boja, (4) montaže i kombinacije boja ostvaruju se po pravilima koja proizlaze iz fizičke prirode boje i kodova pojmovno smislenih formulacija *likovne govorice,* (5) pojmovna socijalna simbolika boja zasnovana je na konvencionalnoj, kulturom određenoj upotrebi boja. Boja može biti upotrijebljena kao čisti znak kada stvara značenja na osnovi konvencija, a kao aluzivni znak kada stvara značenja na osnovi konvencija i vizualnih svojstava, na primjer, vizualne sličnosti boje neba u prirodi i na slici.

Na opisanim svojstvima *likovne govorice* zasniva se likovna semiotika. Semiotika je, po Rotaru, znanost o diskursima i označiteljskim praksama. U ishodišnom smislu objekt semiotike je semiotički diskurs kao materija koju semiotika mora preraditi. Budući da se Rotarova semiotika bavi materijom semiotike i materijom likovnog, ona je materijalistička semiotika likovnih umjetnosti. Semiotika likovnih umjetnosti (semiotika slikarstva) je znanost o ideologiji semiotike kao znanosti o ideologiji likovnih umjetnosti. Ideologija *likovne govorice* ima dva nivoa: (1) nivo praktične ideologije koja pokazuje i utječe na ponašanje i doživljaje ljudi, (2) nivo ideologije kao društvenog ulaganja smisla. Ideološke dimenzije se otkrivaju na metaforično-semantičkoj razini *likovne govorice* (znakovi, strukture znakova, upotreba boje kao znaka) i na sintaktičko-metonimijskoj razini koja prikazuje i pokazuje umjetnost kao povijesnu i aktualnu društvenu instituciju (slikarstvo je povijesna institucija). Umjetnička tvorevina se definira preko povezanosti umjetničkog djela i interpretacije. Interpretacija se uspostavlja opažanjem zakonitosti, tj. likovnog koda koji kao slika proizlazi iz pogleda na svijet (uvjerenja, vrijednosti, značenja) umjetnika, promatrača, svijeta umjetnosti i kulture. Pojam umjetnosti uključuje različite teorijske i ideološke prakse koje raznorodne umjetničke produkte povezuju i prikazuju kao cjelinu: pojam umjetnosti obuhvaća i književnost, glazbu, likovne, dramske i filmske umjetnosti, a pojam slikarstva i pećinski zidni crtež, renesansno slikarstvo i kubistički kolaž. Prikrivena tekstualna mreža drži pojam i vrijednost umjetnosti u svojim smislenim granicama, stvarajući iluziju jedinstvenog značenja koje omogućava razlikovanje umjetničkog i neumjetničkog. Simbolički i diskurzivni modeli umjetnosti nisu apsolutno slobodni i autonomni nego su u prostoru djelovanja naddeterminacije sociološkog i povijesnog diskursa građanske ideologije. Prema Rotaru, zadatak semiotike je tematiziranje ideološke naddeterminacije umjetnosti koja je uobičajeno prikrivena u umjetničkom djelu, stvarajući iluziju da je nema ili da je umjetničko djelo slično prirodnom fenomenu. Rotarova materijalistička semiotička teorija likovnog je kritička teorija koja stvara metode za razumijevanje društvenih semiotičkih (značenjskih, vrijednosnih, ideoloških) mehanizama i odnosa u svijetu umjetnosti i kulture.

Prema Rotaru temeljni i suštinski odnos je odnos umjetnosti i umjetničke kritike. Odnos umjetničke kritike i umjetnosti odnos je između produkcije i potrošačkog odziva na nju, odnosno na njene produkte, preko kojih se ona određuje kao smislena značenjska produkcija. Kritika je komunikacijski odziv (povratna informacija ili *feed back)* na umjetnička djela i preko njih na umjetnost, što znači da se prema umjetničkim djelima odnosi kao re-

konstrukcija, interpretacija i potvrda posebnosti smisla umjetnosti.

LITERATURA: Bry2, Bry3, Bry4, Burgin10, Harr11, Marin1, Lyo1, Schef1, Schef2, Schef3, Schef4, Schef5, Schef6, Sm1, Rot1, Rot3, Rot4, Rot5, Rot6, Rot7, Rot8, Rot10, Rot11, Rot13, Šuv6, Šuv28, Šuv110

Lingvistički i semiotički formalizam. Lingvistički i semiotički formalizam je teorijski pristup koji likovne i vizualne aspekte, modele i oblike izražavanja, odnosno likovna umjetnička djela, interpretira: (1) analogno govornom i pisanom jeziku (lingvistički formalizam), (2) kao znak, znakovni model ili znakovni tekst (semiotički formalizam), (3) kao nejezički i nesemiotički slikovni sistem, čiji poredak ima određenu pravilnost koja se u formalnom smislu može nazvati jezikom. Da bi se likovno umjetničko djelo interpretiralo kao lingvistički ili semiotički model, ono se mora formalizirati, tj. opisati i objasniti terminima lingvistike i semiotike. Prijelaz s lingvističkog ili semiotičkog opisa na opis slike ne može se ostvariti bez preobrazbe pojmova teorije umjetnosti, ali i preobrazbe osnovnih lingvističkih i semiotičkih pojmova. Sa stajališta lingvističkog i semiotičkog formalizma, likovno umjetničko djelo prikazuje se kao sistem koji uspostavlja značenja na isti način na koji ih uspostavljaju prirodni jezici ili artificijelni simbolički sistemi (logika, matematika). Formalizirano likovno umjetničko djelo promatra se kao sistem materijalnih aspekata povezanih poput jezičkih elemenata. Struktura ili kompozicija umjetničkog djela opisuje se kao sintaktička struktura formalnih veza i transformacijskih odnosa elemenata. Značenja umjetničkog djela ne opisuju se kao efekti pojavnosti i izgleda djela nego kao rezultat semantičkih veza, koje omogućava sintaktička struktura materijalnih aspekata djela. Sintaktička struktura djela načelno omogućava tri tipa semantičkih odnosa: (1) značenja djela su sam izgled, pravila povezanosti i vrsta odnosa elemenata koji čine djelo, (2) značenja djela su ostvarena likovnim korespondiranjem izgleda djela i svijeta koji se djelom prikazuje, odnosno uspostavljanjem referentnih odnosa, (3) značenja djela su uspostavljena pravilima upotrebe, pri čemu se umjetničko djelo promatra kao jezički element (analogija rečenici, tekstu ili jezičkoj igri). Konstruirani i opisani likovni jezici nisu općevažeći normirani jezici nego modeli konstruirani za specifičnu i pojedinačnu upotrebu. Metaforički se može govoriti o gramatici slike, ali ne i o integralnoj gramatici zapadnog slikarstva, modernističkog slikarstva, apstraktnog ili figurativnog slikarstva.

Lingvistička formalizacija likovnog umjetničkog djela ostvaruje se tako što se ono promatra kao oblik komunikacije i uspostavljanja značenja. Lingvistički opisi su zasnovani na analogijama, odnosno djelo se promatra kao određena vrsta govora ili zapisa. Po lingvističkoj analogiji, između likovnog djela i govornog jezika postoje slični odnosi kao između govornog jezika i pisma. Likovno djelo se promatra kao arbitrarno, otvoreno pismo, bez stalnih i stabilnih pravila. Lingvistička formalizacija ukazuje: (1) da umjetničko djelo nema materijalne karakteristike prirodnih jezika (govora ili pisma), ali (2) da logika koncipiranja jezičke situacije, postupci transformacije zamisli (ideje, koncepta, projekta, emocije, fantazije) u vizualnu strukturu, funkcije i zahtjevi da se djelo u recepciji dešifrira kao značenjski vrijedno, kazuju da je likovno djelo strukturirano po sličnim pravilima po kojima se strukturira jezik (govor i pismo).

Semiotička formalizacija se zasniva na teorijskoj razradi i primjeni lingvističkih pravila na nelingvističke fenomene (likovne, glazbene, poetske, plesne, ritualne). Semiotika likovne elemente tretira kao znakove (ikoničke, aikoničke, aluzivne, simbolične, indeksne, grafičke) i pokušava u njihovim znakovnim odnosima otkriti posebna i specifična pravila označivanja koja vrijede za svako pojedinačno djelo, stil, školu, pokret ili epohu. Sa semiotičkog stajališta, likovno djelo se uvijek formalno aproksimira strukturom znakova, što znači da su mnogi bitni materijalni, predmetni, prostorni i perceptivni aspekti djela zanemareni ili bar tretirani samo na značenjskom nivou, odnosno na nivou formalnih kombinacija elemenata koji stvaraju kulturološki prepoznatljivo i razumljivo značenje. Semiotička aproksimacija promatra likovno umjetničko djelo kao znakovni tekst, na sličan način kao što to čini s filmskim djelom, kazališnom predstavom, reklamom, modom, kulinarstvom ili glazbom. Semiotički tekst kojim se opisuje likovno djelo je oblik proizvodnje vizualnih likovnih značenja.

Lingvistički i semiotički formalizam razlikuje se od estetskog formalizma, na primjer Clementa Greenberga, po tome što: (1) umjetnost interpretira analogno lingvističkim i semiotičkim modelima s jasnom konceptualnom strukturom, (2) estetski modernistički formalizam isključuje svaku ulogu koncepta u umjetničkom stvaranju i recepciji, naglašavajući značaj direktnog iskustva i ukusa umjetnika i promatrača. Karakteristično je da su američka i engleska konceptualna umjetnost provele kritiku estetskog formalizma, zasnivajući lingvističko-semiotički formalistički rad u umjetnosti i teoriji umjetnosti.

LITERATURA: Balm3, Balm4, Balm5, Bart7, Bart15, Bek1, Benv1, Benv2, Bow2, Clarked1, Cob1, Ec6, Ejh1, Erj10, Flak1, Grž5, Hartm1, Jak1, Johan1, Kris2, Kris6, Kris19, Lot4, Marin5, Milij2, Mo1, Pet1, Semi1, Semi2, Sola1, Sos1, Šuv19, Todo2, Todo3

Lirska apstrakcija. Lirska apstrakcija je naziv za apstraktno slikarstvo zasnovano na gestualnosti, spontanim potezima vođenim psihičkim improvizacijama. U pitanju je razrada i razvijanje koncepcija nadrealističkog automatskog izraza u području apstraktnog ekspresivnog slikarstva. Lirsku apstrakciju karakterizira suprotstavljanje poetici geometrijske apstrakcije. Pojam lirske apstrakcije uveo je francuski slikar Georges Mathieu 1947. godine, razmatrajući rani Wolsov slikarski rad. Kasnije je taj pojam prihvatio kritičar Pierre Restany, primijenivši ga kao zbirni naziv za slikarstvo apstraktnog ekspresionizma i enformela kasnih 40-ih i 50-ih godina. Termin se primenjivao za djelovanje Wolsa, Hansa Hartunga, Jean-Paula Riopellea, Camillea Bryena, Jean-Michela Atlana, Jeana Fautriera, Henrija Michauxa, Pierrea Soulagesa, Arshilea Gorkyja, Sama Francisa, Philipa Gustona, Jacksona Pollocka, a u Jugoslaviji na rad Petra Lubarde, Janeza Bernika, Ede Murtića. Termin lirska apstrakcija u američkoj se kritici upotrebljava kao varijanta apstraktnog ekspresionizma. S povijesne distance može se reći da su lirska apstrakcija i apstraktni ekspresionizam različite varijante istog egzistencijalnog i umjetničkog duha vremena, koje se razlikuju po specifičnim kulturološkim odrednicama. Američki apstraktni ekspresionizam je pragmatičan, reduktivan i usmjeren doslovnom nemetaforičnom odnosu gestualnog čina i njegovog znakovnog traga u obojenom polju. Europska lirska apstrakcija nastaje iz preispitivanja europske predratne organske ili gestualne apstrakcije i nadrealističkih ideala spontanosti, nekontroliranosti i automatizma geste (Bretonove teorije nesvjesnog i crteži i slike Andréa Massona). Lirska apstrakcija je posljednja utjecajna pojava Pariške škole, koja je tijekom 50-ih, suočavanjem s apstraktnim ekspresionizmom, stvorila internacionalni apstraktni jezik visokog modernizma. Spontanost, improvizacije, gestualnost, forme u metamorfozi i automatizam karakteristike su slikarstva koje želi prevladati ograničenja kontrolirane racionalne svijesti i izraziti unutrašnja iskustva, emocije i sadržaje. Traganje za unutrašnjim iskustvom i sadržajima vodi stvaranju novog likovnog znakovnog jezika slikarstva. Taj se jezik razvija u četiri smjera: (1) prema bezobličnim pastoznim djelima, koja teže gubljenju cjelovite i homogene forme (Atlan), slikarstvu tašizma i enformela, (2) prema organskim asocijativnim strukturama nastalim nanošenjem pastozne boje (boja kao materija) ili gestualnog rada koji teži metaforičnim i alegorijskim metamorfozama aluzivnih znakova (Wols), (3) prema izdvajanju čistog likovnog (grafičkog, kaligrafskog) znaka u obojenom polju (Hartung), (4) prema uvođenju konstruktivno-strukturalnih aspekata u kompoziciju kontroliranih gestualnih aikoničkih znakova, čime se stvaraju metafizički strukturirani likovni prostori (Vieira da Silva, Nicolas de Staël).

Po Georgesu Mathieu, u lirskoj apstrakciji skraćuje se vrijeme između koncipiranja djela (ideje) i njegovog izvođenja. On naglašava da nije slikao brzo zbog toga što mu je nedostajalo vremena ili da bi obarao rekorde nego zato što bi spora realizacija djela usporila pokrete, unijela sumnju, oštetila čistoću linija, sirovost oblika i cjelovitost djela. Kao strategija likovnog izražavanja, lirska apstrakcija izostavlja tri tradicionalna oslonca slikarstva: (1) ukazivanje na prirodu, (2) očekivanje estetskog (u smislu lijepog) efekta, (3) skicu kao projekt po kojem se djelo realizira.

Javna realizacija djela (slikanje pred publikom ili pred kamerama), karakteristična za Mathieua i Hartunga, proizlazi iz suštinskog pristupa slikarstvu kao egzistencijalnoj aktivnosti i slici kao tragu ljudskog čina. Pojam lirsko u ovom slikarstvu predočuje metaforični i poetski odnos apstraktne forme na slici i ljudske suštine. Ljudska suština za umjetnost kasnih 40-ih i 50-ih nije idealna transcendentna suština, kojoj su težili pro-teozofski pioniri apstrakcije Kandinski, Mondrian ili Maljevič. Ona je mračna, očajnička, puna mučnine i bezizlaznosti, na izvjestan način bliska duhovnosti koju su dramatično opjevali Lautréamont i Rimbaud, a u aktualnoj kulturi egzistencijalizma 40-ih i 50-ih književno i filozofski opisali Sartre i Camus. U idejnom i značenjskom smislu lirska apstrakcija se razvijala: (1) kao umjetnost autentične osobne ljudske drame (Wols), (2) kao umjetnost obnove duhovnosti kroz individualno obraćanje metafizičkom onostranom, protestantska i katolička lirska apstrakcija (Jean Le Moal, Gustave Singier, Alfred Manessier), (3) kao umjetnost modernističkog postizanja estetske autonomije likovnog (Soulages, Staël, grupa *COBRA*), (4) kao umjetnost intelektualne i duhovne avanture koja prekoračuje granice europskog horizonta, na primjer kaligrafsko slikarstvo (Hartung, Michaux, grupa *Gutai*).

LITERATURA: Aup1, Čeleb1, Čeleb3, Čeleb4, Haf1, Krauss19, Krauss20, Legr2, Luc1, Medv15, Posle1, Prot6, Prot7, Prot11, Rag1, Rag2, Rag3, Read2, Read4, Sand1, Sli1

Logička implozija. Vidi: *Art&Language*, Indeks

Logička ispraznost. Logička ispraznost je posljedica formalnih odnosa u umjetnosti. Logika je isprazna zbog toga što povezuje rečenice tako da spoj koji iz tog povezivanja proizlazi bude istinit neovisno o istinitosti pojedinačnih rečenica. Rečenica ili skup rečenica je logički isprazan kada one ne izražavaju

svojstva fizičkih objekata i stanja uma. Značenja logički isprazne rečenice ili skupa rečenica ovise o formalnim logičkim i gramatičkim vezama rečeničnih elemenata. Zamisao logičke ispraznosti značajna je za teorijske analize prirode umjetnosti provođene u konceptualnoj i analitičkoj umjetnosti. Cilj analize i rasprave prirode umjetnosti je pokazati da su značenja umjetničkog djela i umjetnosti određena definicijama umjetnosti iz kojih se umjetničko djelo izvodi kao formalna tekstualna ili likovna posljedica. Umjetnost je logički isprazna jer njezina istinitost i značenja ne ovise o odnosu umjetnosti i prirode, društva i psihe nego o definicijama umjetnosti i formalnih pravila stvaranja umjetničkog djela. Umjetničko djelo je logički isprazno kada pokazuje i prikazuje vlastitu formalnu, likovnu i konceptualnu strukturu.

LITERATURA: Artla15, Harr28, Kosu14, Šuv2, Šuv5, Šuv6, Witt3, Wri1

Logocentrizam. Prema francuskom filozofu Jacquesu Derridai logocentrizam je metafizika fonetskog pisma, čija se era proteže od Platona do Freuda. Metafizika fonetskog pisma prikriva pravu prirodu, porijeklo i povijest pisma, ukazujući na izvore pisma u govoru, mislima i subjektu. Pisanje (svaki oblik upisivanja) shvaćalo se i tumačilo tek kao posrednik u kojem je značenje uvijek starije od zapisa i prethodi mu. Općenito, zamisao logocentričnog ukazuje da se sva značenja u filozofiji, književnosti, filmu, fotografiji ili slikarstvu odnose na pojedinačno prisustvo koje je izvan njih, na primjer na autora, realnost, povijest, duh vremena ili strukturu. Logocentrizam se otkriva u izjavama poput: "Aristotel je mislio to i to u Poetici" ili "Jackson Pollock je izrazio osjećaj tragičnog u slikarstvu." ili "Hepening je nastao u duhu vremena 60-ih".

U filozofskom smislu, Derridaina dekonstrukcija logocentrizma razgrađuje porijeklo filozofije, koje se u tradiciji smješta u govor, odnosno govor povezuje s autorom i umom. Dekonstrukcija govornog porijekla filozofije omogućava se stavom da je književnost privilegirani prolaz u pisanje i da filozofija raspravom i simulacijom književnog govora dolazi do same prirode pisanja, upisa i pisma.

Primjena kritike logocentrizma u likovnim umjetnostima imala je, u povijesnom smislu, tri faze: (1) u trenutku nastanka apstraktne umjetnosti, s prekidom obaveze da slika prikazuje svijet ili po uzoru na svijet prikazane fantazije i književne narativne zamisli, (2) nastankom konkretističke i formalističke umjetnosti (slikarstva, skulpture, književnosti), koja pokazuje da umjetničko djelo nije izraz unutrašnje (duhovne, psihološke) nužnosti umjetnika i promatračevog doživljaja nego poredak formalnih, materijalnih i jezičkih odnosa samog djela i preobrazbe njegove likovnosti u značenja o njoj, (3) tijekom 70-ih i 80-ih godina, uvođenjem postmodernističkih teza o mimezisu mimezisa, tj. ukazivanjem da slika i umjetnost nastaju iz slikarstva i umjetnosti prikazivanjem jezika i pojava umjetnosti. Kritika logocentrizma pokazuje da jezik (vizualni jezik, diskurzivni jezik, jezik glazbe) uvijek predstavlja i odražava svijet jezika, pri čemu se jezik ne tumači kao nešto izvan umjetničkog djela nego kao poredak značenja, upisa, zapisa, izvođenja ili izgleda djela, odnosno odnosa djela s drugim umjetničkim djelima.

LITERATURA: Brun2, Brun3, Carro1, Derr1, Derr2, Derr3, Derr4, Derr6, Derr8, Ferry3, Savić4, Šuv108, Ulm1, Ulm4

Loše slikarstvo. Loše slikarstvo (engl. *bad painting)* je naziv figurativnog i postgeometrijskog ekspresivnog američkog slikarstva 70-ih godina. Termin je uvela kritičarka Marcia Tucker da bi označila slike i crteže izvedene u primitivističkoj, gestualnoj i površnoj maniri, nasuprot čistim, tehnički precizno izvedenim i dovršenim djelima hiperrealizma, minimalne i postminimalne umjetnosti. Loše slikarstvo: (1) ponovo uvodi slikarski rukopis (trag ruke, gestu) u umjetnost čime nagovješćuje obnovu ekspresionizma u novoj slici *(new image)*, transavangardi, neoekspresionizmu i njemačkom slikarstvu novih divljih, (2) razrađuje modele i tehnike figurativnog narativnog i humorističkog prikazivanja, ali i prikazivanja geometrijskih struktura u ne-estetiziranoj i ne-purističkoj maniri, (3) teži prevladavanju formalističkih kriterija likovne kvalitete koji se iščitavaju iz samog djela, drugim riječima, slika ili crtež su loše naslikani da bi se naglasila nova subjektivnost. Zamisli lošeg slikarstva anticipirane su u apstraktnom ekspresionizmu Philipa Gustona koji je tvrdio da su svi prizori pogodni za stvaranje ozbiljne umjetnosti. Primjeri lošeg slikarstva su djela Johnathana Borofskog, Susan Rothenberg, Nicolasa Africana, Jennifer Bartlett.

Ako bi se loše slikarstvo odredilo kao oblik slikarske dekonstrukcije likovnih, estetskih i tržišnih vrijednosti, onda je američki slikar Frank Stella loše slikanim slikama 70-ih razgradio koncept slikarstva koji je razvijao preko dvadeset godina. Stella je 50-ih i 60-ih godina razvijao slikarstvo na granicama visokomodernističke estetike stvarajući sliku, ne kao dvodimenzionalnu pikturalnu površinu nego kao strukturu (crne slike iz 1959.) i trodimenzionalni predmet (60-e godine). Tijekom 60-ih on je geometrijske slike-predmete doveo do savršenog industrijskog proizvoda. Njegov raskid s geometrijskim purizmom u 70-im godinama nije vodio odbacivanju geometrije nego promjeni

načina slikanja. Promjena načina slikanja ogledala se u prostoručnom potezu, nenanošenju boje po cijeloj konturi, nedovršenosti oblika, itd. U formalnom smislu Stella je slikarstvo lišio svih prepoznatljivih i tipičnih kvaliteta svojeg ranijeg rada. Zamisao loše slikane slike bila je osnova iskoraka iz vlastite historizirane i vrijednosno utvrđene prakse. Ali, na ishodišnim loše slikanim slikama Stella počinje stvarati novi rukopis i slikarsko pismo u kojem više nije bio geometrijski slikar nego postmodernistički tvorac simulacija geometrijskog slikarstva. Vrhunac ovakvog rada, a to znači dekonstrukcije strategije lošeg slikarstva iz 70-ih, predstavljaju aluminijske oslikane skulpture i reljefi iz 80-ih u kojima svoj novi rukopis dovodi do barokne punoće i cjelovitosti. U Stellinom slučaju zamisao lošeg slikarstva je stupanj autokritičkog samoispitivanja i kruženja kroz forme slikovnog i plastičkog izražavanja u postmodernističkom slikarstvu.

LITERATURA: Foxh1, Helle1, Lucl1, Miles1, Newi1, Oliv5, Stella2, Tuck1

Ludizam. Ludizam je zamisao umjetnosti kao igre. Ludističkim se nazivaju tendencije u umjetnosti koje načela igre, igranja, zabave i spektakla postavljaju za osnovu umjetničkog rada, sudjelovanja u umjetnosti i njezine interpretacije. Zamisao igre određuju aspekti: (1) igra je slobodna jer se sudionik ne prisiljava na udio u njoj, (2) igra je izdvojeni događaj jer je ograničena vremenskim i prostornim, unaprijed određenim granicama, (3) tijek i ishod igre neizvjesni su i ne mogu se unaprijed predvidjeti, budući da se inicijativi sudionika daje određena sloboda, (4) igra je neproduktivna jer ne stvara ni dobra ni bogatstva, razmjena u okviru igre uvijek je simbolička, (5) igra je propisana, tj. odvija se po prethodno utvrđenim pravilima koja ukidaju zakone, norme i pravila svakodnevnog života, čime stvaraju novu realnost igre, (6) igra je fiktivna jer ju prati svijest o razlikovanju od realnosti i svakodnevnice, ona projicira mogući svijet fantazije. Futuristički festivali, dadaistički *Cabaret Voltaire*, zenitističke večernje, nadrealističke seanse automatskog pisanja, akcije i festivali fluksusa, hepeninzi, kinetičke skulpture i ambijenti u čijoj preobrazbi sudjeluje publika i performansi s publikom primjeri su ludističkog koncepta umjetnosti budući da: (1) narušavaju granicu između umjetnika i publike, (2) umjetnički rad je nerežirani ili režirani događaj u kojem umjetnici i publika izvode svoju igru, (3) smisao događaja je ispunjenje smisla igre, a to je razvijanje intelekta, grupna psihoterapija, buđenje stvaralačkog interesa publike i zabava. Tipični primjeri ludizma su hepeninzi: (1) *Papirnati ples* američke hepening umjetnice i terapeutice Ann Halprin (1963.), u kojem su se nagi sudionici (umjetnici i publika) igrali kidajući papir u prostoriji ispunjenoj gomilom starog papira, (2) *Vojnikova igra* češkog umjetnika Milana Knižaka (1965.), u kojem je umjetnički događaj realizirao kao dječju igru rata uz sudjelovanje publike s drvenim mačevima i papirnatim kapama, (3) hepening *Pasija* (1968.) slovenske grupe *OHO Katalog*, koji je nazvan ludički spektakl zasnovan na zajedničkoj, dinamičnoj i permanentnoj igri. U neokonstruktivizmu je postojala tendencija realiziranja kinetičkih i ambijentalnih prostora kao prostora za igru i spektakl, u kojima se intenziviraju gledaočevi osjeti ili se očekuje njegova intervencija (grupa *GRAV*, Julio Le Parc, Gabrielle De Vecchi, Gianni Colombo). U neokonstruktivizmu je postojala tendencija stvaranja korisnog estetiziranog prostora, kao što je *Prostor za akcije* Fridhelma Kleina, koji je trebao preobraziti klasični muzejski prostor i unijeti novine u odgojnu djelatnost muzeja, u radu s djecom, omladinom i odraslima. Prostor za akcije je opremljen različito: kocke se mogu koristiti za građenje, oslikavanje i projektiranje konstrukcija, koriste se tehnološki mediji (foto-aparati, kamere, projektori), ali i industrijski otpaci.

LITERATURA: Bih3, Bih6, Bih10, Brej2, Brej5, Cai1, Den102, Henr1, Kapr1, Kir1, Kos1, Košč1, Kult2, Medv7, Medv8, Oliv12, Parc1, Soh1

Luminizam. Vidi: Kinetička umjetnost, Laserska umjetnost

Made-ready. Prema konceptualnom umjetniku Josephu Kosuthu *made-ready* je umjetnički rad koji kolažno i montažno povezuje različite vizualne, tekstualne, objektne i prostorne produkte kulture i pokazuje kako kultura i umjetnost stvaraju i transformiraju značenja. Pojam *made-ready* izveden je jezičkom igrom iz Duchampovog koncepta *ready-madea.* Cilj Kosuthovog rada od sredine 70-ih i tijekom 80-ih godina je kroz umjetnički rad pokazati i prikazati, odnosno dekonstruirati jezičke mehanizme pomoću kojih svijet kulture i umjetnosti uspostavlja, upotrebljava i prevodi značenja i vrijednosti. Primjer *made-ready* je rad *Zero&Nothing (Nula i ništa)* iz 1987. koji čine zidne tapete s precrtanim citatima Freudovih tekstova postavljeni u prostorijama tako da prekrivaju zidove čineći konceptualnu arhitekturu. U pitanju je dekonstrukcija mehanizama uspostavljanja značenja u psihoanalizi. Ovakav rad je ready-made jer se zasniva na preuzetom produktu (Freudovom tekstu), ali i *made ready* jer citatni tekst precrtava simulirajući rad nesvjesnog i potiskivanje iz sjećanja. Precrtani tekst se može čitati, ali čitanje je otežano, a na pojedinim mjestima se tek naslućuje. Promatrač i čitalac Kosuthovog rada nalaze se u situaciji tumača snova, tj. u zidnoj instalaciji precrtanog teksta otkrivaju skrivene poruke.

LITERATURA: Kosu10, Kosu11, Kosu12, Kosu13, Kosu14

Mail art. *Mail art,* poštanska umjetnost, alternativna je umjetnička praksa zasnovana na korištenju različitih oblika poštanske komunikacije (pismo, brzojav, telefon, faks) za izražavanje i priopćivanje umjetničkih zamisli. *Mail art* je nastao krajem 60-ih godina iz akcija fluksusa, vizualne poezije i konceptualne umjetnosti kao medijsko proširenje konteksta umjetničkog rada i traganje za izvaninstitucionalnim oblicima komunikacije umjetničkog rada. Njujorški underground umjetnik Ray Johnson zasnovao je poetiku *mail arta* kao subverzivne i izvaninstitucionalne prakse. Jedan od prvih primjera *mail arta* su radovi japanskog konceptualnog umjetnika Ona Kaware koji je prijateljima, galeristima ili muzejskim kustosima slao telegrame s porukom "Još sam živ" ili "Ustao sam u 7 i 30". *Mail art* su radili Gilbert & George, Dick Higgins, kao i David Nez, Balint Szombathy, Miroljub Todorović, Andrej Tišma, Mihajlo Ristić, Radomir Mašić.

LITERATURA: Con3, Košč1, Maš1, Poin1, Sus2, Šuv83, Tiš1

Mandala. Mandala je kružna simbolička struktura razvijena u tradiciji indijskog tantrizma. Tantra je religiozni pokret koji se pojavio u VI. stoljeću u Indiji. Prihvaćaju ga hinduizam, budizam, đainizam i kašmirski šivaizam. Tantrička doktrina predstavlja sebe kao novi način otkrivanja bezvremenske istine i razvija složene rituale i simboličke vizualne prikaze. Mandala je koncentrično strukturiranje vizualnih elemenata u rasponu od geometrijskih dvodimenzionalnih figura, preko biljnih i životinjskih motiva do likova božanstava. Shema organizacije elemenata od ruba prema središtu je ostvarena na sljedeći način: (1) vanjski pojas čini jedna ili više koncentričnih kružnica, (2) upisani kvadrat podijeljen je na četiri trokuta u koje su upisani krugovi, kao i u centar mandale, a (3) u njima su figure božanstava ili njihovi amblemi. Beskonačan je broj mogućih varijacija, neke mandale slične su labirintima, a neke palačama s vrtovima. Zamisao mandale izvedena je u tantrizmu iz yantre. Yantra je jednostavna geometrijska koncentrična struktura (krug, trokut, kvadrat) s upisanim amblemom lotosovog cvijeta. Riječ yantra znači objekt koji sadrži, sredstvo ili stroj, tj. njezin smisao i utilitarna funkcija je simboličko koncentriranje kozmičke snage koja proizlazi iz prvobitnog jedinstva ili središta. Mandala se koristi kao magijski element, vizualni uzorak na koji se usredotočuje pažnja tijekom meditacije ili dekorativni uzorak. Oblik mandale često je u indijskoj tradiciji služio kao tlocrt i princip gradnje svetišta, na primjer, budističkih stupa. Stupa je umjetno brdo zemlje u obliku polukupole obzidano opekom ili kamenom, pozlaćeno, s vrhom u obliku višeslojnog suncobrana do kojeg vodi spiralni zavojni put. U Jungovoj psihološkoj teoriji arhetipa mandala je jedan od univerzalnih simboličkih poredaka koji je prisutan u različitim civilizacijama (azijskim, kršćanstvu, južnoameričkim kulturama), ali i u crtežima duševnih bolesnika. U tom smislu mandala je rezultat psihičkog procesa izraženog simbolima, sjedinjujući suprotnosti na višem nivou svijesti. Proizvodi spontane mašte nekontrolirani racionalnom voljom postupno se koncentriraju oko apstraktnih koncentričnih struktura. Ako se prihvate Jungove zamisli o univerzalnom simboličkom koncentričnom geometrijskom poretku usuglašavanja suprotnosti, tada se primjeri mandale mogu pronaći u mnogobrojnim magijskim i alkemijskim zapisima, crtežima i slikama zapadne ezoterične tradicije (dijagrami Jakoba Bemea ili Roberta

Flada). U modernoj umjetnosti motiv mandale se naslućuje kod pionira apstraktne umjetnosti i poznavatelja ezoterične teozofske tradicije Vasilija Kandinskog, Pieta Mondriana, Thea van Doesburga i Františeka Kupke. Eksplicitne primjere modernističke mandale u slikarstvu ostvarila je švedska antropozofska slikarica Hilma Af Klint. Poslije Drugog svjetskog rata otkrićem Istoka, posebno budizma, interes za strukturu mandale i njezina univerzalna značenja razvijaju se u beat poeziji, muzičkim eksperimentima Johna Cagea, u fluksusu, minimalnoj i konceptualnoj umjetnosti. Carl Andre je na prijelazu 60-ih u 70-e godine realizirao nekoliko instalacija geometrijskih oblika koje je nazvao mandalom. To su formalne strukture koje svojom jednostavnošću i usuglašenošću odgovaraju principima strukture mandale. Juraj Dobrović svoje je formalne apstraktne slikarske kompozicije i reljefe zasnovane na simetričnim strukturama povezao s problematikom mandale, iako njegov rad ne teži simboličkom likovnom govoru. Ovi primjeri pokazuju da princip strukturiranja mandale može poslužiti kao formalni okvir konstruiranja aikoničkih apstraktnih likovnih djela. Član grupe *OHO* David Nez je *Diplomski rad* (1971.-1972.) na Likovnoj akademiji u Ljubljani realizirao kao teorijsku analizu vizualnih oblika. Pažnju je posvetio zamisli mandale kao univerzalnog modela usuglašavanja vizualnih i energetskih suprotnosti. Izložio je usporednu analizu indijskih mandala, mandala europske duhovne tradicije i modernih umjetničkih realizacija s osnovnim vizualnim centriranim strukturama. Novosadski konceptualni umjetnik Mirko Radojičić (član *Grupe Kôd*) je tijekom 70-ih istraživao transformacije geometrijske strukture u strukturu cvijeta (što je jedan od motiva mandale) i zatim je u prirodi pratio organske procese razvoja cvijeta (razvoj organskog oblika od pupoljka do kruga). Radojičić je zamisao mandale postavio za univerzalni metafizički princip uobličavanja u prirodi. On je u povodu svojih radova zapisao da je krug osnovni prirodni oblik, ali da pripada i duhovnom, nematerijalnom i iracionalnom. Krug kao simbol označuje cjelinu, nebo, biće, sintetički duh i apstraktno. Uloga kruga je simboličko unošenje duhovnog u likovno djelo.

Uz navedene primjere koji se bave principima formiranja i uobličavanja vizualne strukture suglasno zamislima mandale, od 60-ih strukture mandale se pojavljuju u psihodeličnom slikarstvu i fantastičkom slikarstvu (Leonid Šejka, Zoran Nastić). U postmodernističkom slikarstvu transavangarde Francesco Clemente u seriji tempera *Zemlja, Glad, Sunce, Mjesec, Kiša* (1980.) koristi koncentričnu kružnu strukturu mandale kao osnovu figurativne kompozicije slika, preobražavajući figuralno-narativnu scenu u amblem ili strukturu mandale i strukturu mandale u fikcionalnu scenografiju (pikturalni prostor) figuralno narativnog događaja. Clemente u slici istovremeno radi s europskom ekspresionističkom tradicijom, ikonografijom hinduističkog slikarstva i strukturalnom kompozicijom zasnovanom na modelu mandale. U suvremenoj tehnoumjetnosti se radi s modelima mandale u post-newage istraživanjima sinteze digitalnog i spiritualnog.

LITERATURA: Abs1, Artm1, Beli8, Beli9, Fan1, Holtz1, Jun2, Jun3, Jun4, Kusp10, Moritz1, Reg1, Rin1, Rin4, Šuv11, Tu3

Manifest. Manifest je programatski tekst kojim umjetnik, grupa umjetnika ili umjetnički pokret najavljuje i objavljuje umjetničke, estetske, političke i etičke namjere i ciljeve. Manifest je nastao u ranim avangardama početkom XX. stoljeća i imao je jak projektivni naboj. Rani manifesti ekspresionizma, futurizma, dade, kubofuturizma, konstruktivizma, zenitizma ili nadrealizma su imali funkciju poetičkog i političkog projektiranja umjetničke aktivnosti u kulturi i društvu. Na primjer, u ranom futurističkom manifestu se proklamira: "1. Da treba prezreti sve oblike imitiranja, a slaviti sve oblike originalnosti. 2. Da se trebamo pobuniti protiv riječi harmonija i dobar ukus. Pomoću tih izraza, koji su previše elastični, mogla bi se lako uništiti djela Rembrandta, Goye i Rodina. 3. Da je kritika umjetnosti ili beskorisna ili štetna. Da treba napraviti veliko čišćenje svih ustajalih i okoštalih tema da bi se izrazio kovitlac modernog života – života čelika, grozničavosti, gordosti i vrtoglave brzine. (...) 9. Da pokret i svjetlo uništavaju materijalnost tijela" (1910.). Tristan Tzara je davao višeznačna i kontroverzna određenja dade: "Sloboda: DADA DADA DADA, urlanje zgrčenih boja, prepletanje suprotnosti i svih proturječnosti, groteski, nedosljednosti: ŽIVOT" (*Manifeste DADA* 1918.). U prvom manifestu De Stijla je proklamirano "Postoji jedna stara i jedna nova koncepcija vremena. Stara se zasniva na onome što je individualno, a nova na onome što je univerzalno. Borba individualnog i univerzalnog manifestira se isto tako u svjetskom sukobu kao i u umjetnosti našeg doba" (*De Stijl*, 1918.). U programu sovjetske konstruktivističke *Produktivističke grupe* je objavljeno: "1. Dolje s umjetnošću. Neka živi tehnika. 2. Religija je laž. Umjetnost je laž. (...) 4. Dolje s čuvanjem tradicija umjetnosti. Neka živi konstruktivistički tehničar. 5. Dolje s umjetnošću, koja samo skriva ljudsku nemoć. 6. Kolektivna umjetnost sadašnjosti je konstruktivni život" (*Slogani konstruktivista*, 1920.).

Manifest je tekstualni primarni model iz kojeg je transformacijom manifesta u tekst analize, rasprave i poetičko-pedagoškog izlaganja nastala teorija umjetnika. Forma manifesta zadržala se do ranih 60-ih godina u modernističkoj i neoavangardnoj umjetnosti. Manifesti u modernističkoj umjetnosti od 40-ih do početka 60-ih godina najčešće nisu imali formu avangardnog proglašavanja promjene umjetnosti i društva nego su bili individualni metafizički, poetski i osobni autopoetički iskazi o prirodi vlastitog rada, doživljaja umjetnosti i djelovanja u svijetu umjetnosti. Razlikuju se: (1) poetski subjektivni zapisi koji tekst formuliraju kao pjesmu, na primjer, u Wolsovim bilješkama iz 40-ih godina otkriva se metaforični nagovještaj amorfnih (neantropomorfnih) formi: "U Cassisu kamenje, ribe, stijene gledane kroz lupu, morska sol i nebo, navele su me da zaboravim važnost ljudsku", a u poetsko-metaforičnoj formi piše i Ivo Gattin: "Učinak kreacije između / mene i objekta je / uzajamno / proporcionalan odnosu / između bujice i stijene. / Tražim svoju ravnotežu u / poništavanju ponosa / čovjeka pred drugim / vidovima žive materije..." (1964.), (2) statementi kao pragmatični stavovi o konkretnim pitanjima umjetnosti su svojstveni američkim autorima apstraktnog ekspresionizma, na primjer, u bilješkama Jacksona Pollocka čitamo: "Ideja o izoliranom ame-ričkom slikarstvu, vrlo popularna u ovoj zemlji tijekom 30-ih godina, izgleda mi tako apsurdna kao i ideja stvaranja čisto američke matematike ili fizike..." (1944.), i (3) metafizičke i egzistencijalističke spekulativne vizije su na karakterističan način realizirane u *Bijelom manifestu* (1946.) Lucia Fontane: "Apstrakcija proizlazi iz progresivnog opadanja forme. (...) Egzistencija, priroda i materija uspostavljaju savršeno jedinstvo koje se razvija u vremenu i prostoru. Promjena je bitan uvjet života. Pokret, evolucija, razvoj su osnovni uvjeti materije, a ona postoji samo kroz pokret. Njezina evolucija je vječna. Boja i zvuk nalaze se u prirodi i vezani su za materiju. Materija, boja i zvuk, to su fenomeni čija simultana evolucija čini svjesni dio nove umjetnosti."

Za razliku od avangardnih, neoavangardni manifesti su imali strogu racionaliziranu formu programatskog ili tehničkog teksta koji je doslovno opisivao ciljeve i namjere umjetnika. Povišeni retorički i utopijski aspekti avangardnih manifesta najčešće se zamjenjuju tehničkim pretpostavkama, opisima i zahtjevima. Neoavangardni manifesti su opisi konkretnih umjetničkih, političkih i etičkih ciljeva i realizacija u vremenu ostvarivanja ili odbacivanja utopijskih fantazija avangarde. Izdvajaju se četiri grupe neoavangardnih manifesta: (1) rani neoavangardni manifesti, (2) neokonstruktivistički manifesti, (3) neodadaistički i fluksus programi i (4) manifesti konkretne i vizualne poezije.

Rani neoavangardni manifesti na prijelazu 40-ih u 50-te godine su stavovi konstruktivističkih umjetnika Nauma Gaboa *O konstruktivnom realizmu* (1948.), Charlesa Biedermana *Umjetnost kao evolucija vizualnog znanja* (1948.) i grupe *Exat 51* (1951.), koji obnavljaju predratne konstruktivističke ideje i koncepte geometrijske apstrakcije i traže nove putove evolucije tih ideja i praksi.

Neokonstruktivistički manifesti obuhvaćaju široki raspon mišljenja o umjetnosti u modernom tehnološkom dobu od interesa za geometrijsku apstrakciju, preko tehničkih proznanstvenih programa istraživanja vizualnih komunikacija do političkih iskaza i stavova. Primjeri estetičko-konstruktivističkih i umjetničko-tehničkih manifesta su manifesti Victora Vasarelyja *Kretanje, bilješke za jedan manifest* (1955.) i dva istoimena manifesta *Manifest Grupe za vizualna istraživanja umjetnosti* (*GRAV*, 1966., 1967.). Vasarelyjev manifest govori o univerzalnim estetičkim kategorijama: "Trenutno idemo potpunom napuštanju rutine, integraciji skulpture i osvajanju dimenzija superiornijih od ravnine. Forma i boja čine jedno. (...) Jedinstvo je apstraktna srž lijepog, prvobitni oblik senzibiliteta. Uskladiti ih znači stvoriti novu i uskrsnuti čitavu umjetnost prošlosti. (...) Sutrašnja umjetnost bit će opće dobro ili je neće biti." Manifesti grupe *GRAV* govore o konkretnim tehničkim i ideološkim pozicijama: "Za ovu grupu djelovanje svjetla nije ni progres ni cilj za sebe. Njezino korištenje varira prema predviđenim situacijama: varijacije, progresije, reflektiranja, transformacije struktura, projekcije, rotirajuće svjetlo, neoni, korišteni su izdvojeno u posebnim situacijama (svjetlosne kutije, neoni), ili uklopljeni u labirinte ili dvorane za igru." I: "Iznad svega mi smo zainteresirani za umnožavanje djela koja pružaju raznovrsne situacije, bilo da stvaraju neki snažan vizualni podražaj, bilo da traže pomicanje položaja gledaoca, bilo da sadrže u sebi princip transformacije, bilo da zahtijevaju aktivno sudjelovanje gledaoca. (...) Publika bi mogla izraziti svoje potrebe na drugačiji način a ne posredovanjem i individualnim uživanjem." U manifestima koji pripadaju razdoblju poslije enformela i koji obuhvaćaju i neokonstruktivističke i neodadaističke strategije teksta-manifesta on prestaje biti samo proglas namjera, postajući i kritičko sredstvo razmatranja prirode umjetnosti i odnosa umjetnosti i društva. U prvom broju časopisa *Azimuth* koji su objavljivali Enrico Castellani i Piero Manzoni objavljen je tekst Albina Galvana *Slamnati tigrovi* (1959.) s kritičkim sta-

vovima: "Jedino ako nećemo grubo varati sami sebe i druge, ne možemo negirati da je moderna umjetnost postala velik posao, i da glavni interesenti za ekonomski aspekt tog posla (a to nisu umjetnici premda su izazovi i za njih vrlo veliki) ne propuštaju niti jedan element koji bi mogao doprinijeti da taj posao bude unosniji, sigurniji i trajniji." Talijanska *Gruppo T* objavila je seriju od 5 manifesta *Miriorama* (1960.), na primjer, u *Miriorami 5* se ukazuje na sljedeći kritički zahtjev: "Mi najprije hoćemo znati, želimo staviti naše građanske noge na nešto solidno, prije konstituirano; želimo imati formulu po kojoj se prosuđuje svaka stvar. Upravo zato život nam daje tako često grube demantije, a mi ostajemo zbunjeni kad naša sitna, topla i ugodna zgrada predrasuda nije više dovoljna."

Manifesti neodade i fluksusa imaju formu statementa (osobne, subjektivne izjave), programskog nacrta i koncepta realizacije umjetničkog djela ili se tretiraju kao umjetnička djela (tekst manifesta je umjetničko djelo). Ove mogućnosti su dio strategije koja na istu razinu djelovanja postavlja ponašanje umjetnika, pisanje (programsko, teorijsko, narativno ili poetsko) i stvaranje umjetničkih djela. Razrađene forme manifesta ili programa u fluksusu je ostvario George Maciunas nizom tekstualnih dijagrama kojima opisuje strukturu, povijest i program pokreta fluksus. Takvi programski nacrti su i prvi program fluksus pokreta "Pridružen je privremeni plan sadržaja fluksusa i fluksus festivala.. Fluksus... Provizorni plan za sadržaje prvih šest realizacija" (1961.) i Maciunasovi meta-tekstualni radovi *Prostor projektiran u vremenu – Grafička muzika* (1961.) ili *Vrijeme projektirano u dvodimenzionalnom prostoru POETSKA GRAFIKA prostor projektiran u vremenu GRAFIČKA MUZIKA vrijeme projektirano u prostoru MUZIČKI TEATAR* (1962.). Manifest Wolfa Vostella iz 1965. je manifest umjetničko djelo. Tekst glasi: "Pročitajte ovaj manifest i dekolažirajte ga tako što ćete se u njemu oprati i osušiti. / osjećaj položaja je hepening je biti / osjećaj kretanja je hepening je biti / osjećaj naprezanja je hepening je biti / svjesno kretanje je hepening je biti, itd."

Cilj ovog teksta nije iznošenje stavova, namjera i vrijednosti umjetnika nego transformiranje forme manifesta u otvoreno umjetničko djelo. Otvoreno umjetničko djelo (manifest kao otvoreno umjetničko djelo) je tekst koji sadrži određena značenja (poruke), ali i propozicije za čitaočevu akciju, tj. realizaciju hepeninga.

Manifesti konkretne i vizualne poezije nastaju u presjeku književnih manifesta (imaju odlike književnog žanra), avangardističkih spisa prije Drugog svjetskog rata i elemenata strukturalističke teorije književnosti zasnovane na semiotici i teoriji informacija. Razlikuju se manifesti: (1) koji objavljuju novi program i pokret neoavangardne poezije (manifesti letrizma, konkretizma, vizualne poezije, spacijalizma, totalne poezije, typoezije, reističke poezije, signalizma), (2) koji definiraju novu metodu pisanja i čitanja (Vladan Radovanović *O metodi pisanja Pustoline*, (1968.) i (3) napuštaju formu manifesta, razvijajući književno teorijske rasprave konkretne i vizualne poezije (Max Bense, Siegfried Schmidt, Denis Poniž). Mangelos je realizirao praksu pisanja i slikanja manifesta kao istraživanje problema formuliranja i iznošenja umjetničkog, egzistencijalnog, antropološkog ili filozofsko metafizičkog stava. Manifesti slovenskog retroavangardnog pokreta NSK (Neue Slowenische Kunst) iz 80-ih godina su simulakrumi totalitarnih diskursa prve polovine XX. stoljeća, od avangarde do nacizma, staljinizma i talijanskog fašizma. Intonirani su izrazito proklamativno da bi objavili dramatičnu neuspješnost i traumatičnog manifestnog govora zasnovanog na idejama velikog obećanja.

LITERATURA: Abbe1, Ap2, Bann1, Béh1, Bele1, Benso2, Ber1, Bow2, Bow3, Breto2, Den102, Dolg1, Drak1, Flak1, Flak2, Flak9, Fost1, Fost2, Fost3, Fost4, Gatt1, Harr45, Hopt1, Jaf2, Koo2, Mang1, Mark1, Massi1, Neu1, Neu2, Radov13, Radov19, Rest2, Stani1, Sti1, Stili2, Stip2, Stip8, Subo5, Subo6, Šuv34, Šuv89, Šuv131, Teš1, Teš2, Teš3, Teš4

Manifest kiborga. Manifest kiborga je tekst koji je napisala feministička teoretičarka Donna Haraway. Ona ukazuje na prijestup u odnosu na vrstu, rod i spol utvrđujući poredak kiborga: "Do kasnog dvadesetog stoljeća, našeg doba, mitskog doba, mi smo svi postali himere, izteoretizirani i fabricirani hibridi stroja i organizma; ukratko mi smo kiborzi. Kiborg je naša ontologija; on nam daje našu politiku. Kiborg je kondenzirana slika i imaginacije i materijalne stvarnosti, ta dva povezana centra koja strukturiraju svaku mogućnost povijesne transformacije." i "Kiborg je odlučno posvećen parcijalnosti, ironiji, intimnosti i perverziji. On je opozicijski, utopijski, i potpuno je lišen nevinosti. Više ne strukturiran polaritetom javnog i privatnog, kiborg definira tehnološki polis djelomice zasnovan na revoluciji društvenih odnosa u *oikosu*, kućanstvu. Priroda i kultura su ponovno napravljene, više nitko ne može biti sredstvo aproprijacije ili inkorporacije drugog. U svijetu kiborga vladaju odnosi kojima se cjelina oblikuje iz dijelova, uključujući i odnose polariteta i hijerarhijske dominacije." Ili: "Tako moj mit o kiborgu govori o transgresiji granica, potentnim fuzijama i opasnim mogućnostima koje bi progresivni ljudi mogli istražiti kao dio nužnog političkog rada ... Pa ipak, laki perverzni zaokret

perspektive mogao bi nas bolje pripremiti za zadobivanje značenja kao i drugih oblika moći i užitka u tehnološki posredovanom društvu." Poanta njenog proglasa je uočavanje nove prirode, artificijelne prirode koja nastaje simbiozom biološkog i strojnog. Društvenu situaciju koja time nastaje ona određuje kao bio-mašinsku politiku.

Prijestup (transgresija) proizlazi iz viška znanja i to specifičnog znanja koje se ne može svesti na okvire epistemiologije/gnoseologije ili kognitivnih znanosti nego na retoričku (žanrovsku i stilsku) mogućnost tehnike da proizvodi znanje bez referenta. Uspostavljanja referencijalnih odnosa su u polju nedoslovnog imaginarnog hardverskog i potvrđivanja beskonačne kombinatorike simboličkog (softverskog) projektiranja mogućnosti za tijelo. Tehnički višak znanja se invertira u *ekonomiju* ili u ono meditacijsko područje koje Jacques Lacan nije mogao misliti u psihoanalizi: uživanje tijela i uživanje smisla su u *prijestupničkom stroju* jedno te isto uživanje (etika pojedinačnog bića, što god ono bilo u biohardverskom smislu, postaje *žanr* primijenjene estetike). Zato znanje kao tehnički ili tehnološki višak postaje slično energiji *(flux)* libida i uništava ekskluzivnost duha (kontemplacije, mišljenja) u ime operacionalizma, semiotički govoreći, sintaktičkog instrumentalnog znanja: "Ali, alternativa nije cinizam ili gubitak vjere, tj. neka verzija apstraktnog postojanja, poput opisa tehnološkog determinizma koji *strojem* uništava *čovjeka*, ili *tekstom* uništava *smislenu političku djelatnost*. Radikalno pitanje je tko će biti kiborzi; odgovori su stvar opstanka. I čimpanze i artefakti imaju politiku, zašto ne bismo i mi?" Identitet *bića* u *feminističkoj teoriji* ili prozi *cyberpunka* ili *biopunka* se ukazuje kao subverzija organskog jedinstva, ili same metafizičke *prirode granice* bića. Subverzija je istodobno osobna (status subjekta) i univerzalna (efekti bića). Subverzija se odigrava u *polju* ontologije; i feminizam i cyberpunk/biopunk se usredotočuju samo na pitanja ontologije (postojanja). Mreža ili biće, život iz smrti, princeza ili stroj? Paradoksalno, kao i u Heideggerovim *ontološkim raspravama*, pokazuje se da se o *ontologiji* može govoriti samo u posredujućim metaforama. Metafore zemlje. Metafore stroja. Metafore virusa. Metafore mreže. Metafore identiteta. Metafore smrti. Metafore *života* iz smrti. Metafore kozmičkog reda. Metafore virtualnog nereda. Metafore vanjskog, a to znači transcendencije. "Osloviti Drugog u govoru znači primiti njegov izraz" (Levinas), primiti izraz stroja. Primiti izraz stroja, ne znači biti stroj nego biti u polju Drugog, u dosegu stroja.

LITERATURA: Ande1, Braid2, Gray1, Grž21, Grž27, Grž33, Har1, Har2

Manualni umjetnički rad. Manualni umjetnički rad je umjetničko djelo koje je umjetnik realizirao vlastoručno i koje izgledom pokazuje tragove umjetnikovog ručnog rada. U modernističkoj umjetnosti su postojale dvije suprotstavljene koncepcije izrade/izvođenja umjetničkog djela: (a) koncepcije koje se zasnivaju na isticanju manualnosti kao traga ruke/tijela (ekspresije, posebnosti osobnog izraza) i koncepcije koje se zasnivaju na idealima strojno proizvedenog djela ili djela koje umjetnik (autor) koncipira, ali ne izvodi (izvodi ga stroj, profesionalni izvođači / zanatlije, industrijski radnici/ ili slučajni sudionici). Za eklektičnu postmodernu (loše slikarstvo, transavangarda, neoekspresionizmi, anakronizam) ručna izrada umjetničkog djela bila je istodobno i poetička pozicija u odnosu na impersonalnost izvedbe djela minimalne i konceptualne umjetnosti, ali i *mimezis mimezisa* ljudskog egzistencijalnog traga, odnosno, traga tjelesne akumulacije želje (umjetnik nije dramatičnom ili erotiziranom gestom prikazivao svoj iskreni emocionalni naboj nego oblike izražavanja i prikazivanja emocija iz povijesti umjetnosti). U pojavama tehnološke postmoderne manualni trag se eliminira medijskim prikazivanjem ili se prikazuje medijskim kao uzorak netehničkog simptoma u tehničkim reprezentacijama. U djelima koja su povezana s kibernetičkim sistemima (odnosima tijela i stroja) razlika strojnog i tjelesnog ne postoji, nije bitna ili je zamijenjena novom kvalitetom biotehnološkog traga, odnosno, sistemske regulacije i deregulacije. U radovima autora postmoderne koji se identificiraju sa strategijama, taktikama ili procedur-ama umjetničkog nomadizma, manualni izraz se pojavljuje paralelno tehnološkom (jedno djelo je tehnološko, a sljedeće je manualno ili se, čak, u okviru jednog djela suočavaju tehnološko i manualno). U pojavama *modernizma poslije postmodernizma* se manualni izraz (nova slikarska apstrakcija), izraz upotrebe alata (nova skulptura) ili strojne proizvodnje (tehnoumjetnost) koristi sinkrono kao sredstvo produkcije djela, ali i kao znak (kod, tekst) određene tematizacije modernističkih statusa *stvaranja* djela.

LITERATURA: Den81, Den93, Gav2, Klo2, Kus1, Muss1, Oh1, Rym1, Rym2

Mapa, mapping. U konceptualnoj umjetnosti, u radovima grupe *Art&Language*, pojam *mapping* je korišten kao *apstraktna strategija* kojom se indeksi različitog porijekla (indeksi prirode, indeksi kulture, indeksi tekstova, indeksi apstraktnih procedura modalne logike, indeksi političkih stavova) povezuju u semantički određene međusobne odnose.

U postmodernoj mapa se koristi kao oblik prikazivanja

prikazanog (*mimezis mimezisa*), kao metafora horizontalnog (geografskog) naspram povijesnog, kao shema koja pokazuje da se različiti aspekti, fenomeni, indeksi, tekstovi, prikazi i citati mogu povezati u konvencionalni, uobičajeni ili, čak, arbitrarni odnos, a ne sintezu (novo jedinstvo). Deleuze i Guattari, na primjer, o Kini govore kao o *pokretnoj mapi*, alegoriji pokretne mape koja vodi zamislima otvorenih, promjenljivih i premještajućih (transfigurativnih) kontekstualizacija. Značenje indeksa ili znaka nije ontološki utemeljeno nego je posljedica relativnog mjesta (pozicije) indeksa ili znaka na fikcionalnoj mapi prikazivanja svijeta, kulture, umjetnosti, memorije, emocija, fantazija, mogućnosti pripovijedanja, itd. (Vlado Martek, Tadej Pogačar, grupa Irwin). Fredric Jameson piše o geoestetskom analogno geopolitičkom, formulirajući sisteme sinkronijskih kulturnih i civilizacijskih razlika i identiteta naspram povijesnih razlika i identiteta.

LITERATURA: Dele1, Dele18, Grz10, Harr7, Jam7, Jam10, Žiž17

Marginalno. Marginalna umjetnost je: (1) u vrijednosnom smislu beznačajna i loša umjetnost, (2) umjetnost nastala izvan dominantnih umjetničkih centara i stilskih i žanrovskih odrednica, ili (3) umjetnost marginalnih društvenih grupa (mladi, žene, homoseksualci, etničke i rasne manjine). Kao aktualni umjetnički problem marginalna umjetnost se javlja krajem 60-ih nastajanjem alternativne umjetnosti i kulture mladih: rock, hipi kultura, ulična umjetnost, umjetnost komuna, novoljevičarska revolucionarna umjetnost. Pojavom postmodernističkih pokreta transavangarde i neoekspresionizma krajem 70-ih zamisao marginalne umjetnosti postaje ključna; to nisu marginalne tendencije nego tendencije visoke umjetnosti koje koriste oblike izražavanja i prikazivanja karakteristične za marginalne umjetnosti.

Marginalnom umjetnošću nazivaju se obnovljeni i simulirani nacionalni, regionalni i retrogardni stilovi (talijanska, mediteranska, meksička, sjevernjačka, dekorativna i religiozna umjetnost) nastali u provincijskim kulturama izvan matice modernističkog pokreta ili u velikim kulturama (SAD, Italija, Njemačka, Francuska), ali izvan umjetničkih centara (američke regionalne umjetnosti). Jedna od dogmi postmodernističke teorije umjetnosti glasi da više ne postoji jedinstven i dominantan projekt umjetnosti nego da umjetničku situaciju čine suprotstavljeni, fragmentarni i marginalni regionalni, nacionalni i retrogardni stilovi. Istovremeno obnovi nacionalnog, regionalnog i retroavangardnog, u neokonceptualizmu tijekom 80-ih i ranih 90-ih nastaje umjetnost marginalnih društvenih grupa. To je umjetnost urbanih megalopolisa u kojima mikro-socijalne grupacije stvaraju specifičnu kulturu kao jednu od tendencija postmodernističkog pluralizma, a istovremeno i kao vrstu urbanog folklora.

LITERATURA: Ault1, Beli6, Drag1, Gyö2, Miloš1, Pere1, Tuck2, Tup1

Marksizam. Marksizam je materijalistička filozofska, ekonomska i ideološka teorija interpretacije povijesti i društvenog razvoja. Marksizam je skup različitih teorijskih škola, partija i društvenih sistema izvedenih direktno ili indirektno iz učenja Karla Marxa. Kao revolucionarna ili evolutivna teorija promjene društva, marksizam je modernistička teorija zasnovana na idejama projekta, progresa i modernosti vođenih povijesnom nužnošću razvoja proizvodnih sredstava i proizvodnih društvenih odnosa. Kao ideologija uspostavljanja i održavanja vlasti u zemljama realnog socijalizma, marksizam označuje paradoksalne društvene sisteme zasnovane na modernističkom projektu progresa, predmodernističkoj autokraciji kao tipu državne vlasti i centraliziranoj i planskoj ekonomiji. U kulturološkom smislu revolucionarni marksizam je povezan s umjetničkim avangardama. Uspostavom vlasti u neposrednom postrevolucionarnom periodu, zasnivanjem utilitarne umjetnosti socijalističkog realizma dolazi do likvidiranja avangardnih pokreta. U kasnijem razvoju socijalističkog društva nastankom tehnokratskog i birokratskog sloja građanstva prihvaćaju se estetizirani, dekorativni i ideološki neutralni oblici umjerenog građanskog modernizma. Cjelovita marksistička estetika i teorija umjetnosti ne postoji, postoje različite fragmentarne estetike i teorije umjetnosti koje se pozivaju na pojedine aspekte ili škole marksizma. Značajne marksističke estetike su estetika socijalističkog realizma Görgyja Lukácsa, modernizma Waltera Benjamina, neomarksističkog koncepta modernosti Theodora Adorna i Stefana Morawskog.

Razlikuju se: (1) revolucionarna marksistička teorija koja propisuje i predviđa provođenje revolucije u svim segmentima društvenog života i time se podudara s avangardnim umjetničkim pokretima i njihovom težnjom provedbe revolucije u umjetnosti (veze kubofuturizma, konstruktivizma, suprematizma s boljševičkom revolucijom; dadaizma i socijalnog ekspresionizma s njemačkom komunističkom revolucijom poslije Prvog svjetskog rata), (2) lijevi anarhizam koji uvažava zamisli individualne revolucionarne borbe, svjetske revolucije, individualnog misticizma i novog čovjeka, a povezan je s umjetničkim anarhizmom (u rasponu od Pariške komune do nove ljevice) (3) trockizam koji je značajan za

nadrealističku lijevu opciju, meksičko slikarstvo 30-ih i 40-ih godina i američku kulturnu scenu pred početak Drugog svjetskog rata, (3) teorija realizma ili socijalističkog realizma u birokratskim realsocijalističkim sistemima (od kulturne politike A. A. Ždanova do Lukácseve estetike), (4) maoizam koji je kao totalitarna varijanta boljševičkog revolucionarnog koncepta kroz kulturnu revoluciju integriran s kineskom autokratskom tradicijom i populizmom, (5) različite neomarksističke škole povezane s teorijom i praksom neoavangarde i postavangarde i (6) postmarksizam kao postmodernistička kritička teorija kulture. Neomarksizam obuhvaća humanističke i kritičke tendencije u marksističkoj teoriji 50-ih, 60-ih i 70-ih godina. Dvije su struje neomarksizma: (1) širi kontekst utjecaja kritičke teorije frankfurtske škole na Zapadu i SAD, koji vrhunac doživljava s novom ljevicom krajem 60-ih, i (2) humanistički orijentirana emancipatorska i disidentska nova ljevica u Istočnoj Europi (praksisovska filozofija u Jugoslaviji, neomarksizam u Poljskoj i praško proljeće u Čehoslovačkoj) koja pod utjecajem kritičke teorije razvija humanističko čitanje ranog Marxa, povezuje marksizam s aktualnim filozofskim školama (egzistencijalizmom, fenomenologijom, strukturalizmom i filozofijom jezika) i stvara osnovu za teorijsku liberalizaciju dogmatskog marksizma u realsocijalističkim društvima. Neomarksizam je povezan s neoavangardom u sljedećim umjetničkim pokretima: (1) tendencije poslije enformela (nove tendencije), nastale kao oblik kritike ideološki neutralne individualne, subjektivne i egocentrične umjetnosti enformela i apstraktnog ekspresionizma, odnosno, dominantnog umjerenog modernističkog građanskog estetizma i tržišta umjetnosti, ukazivanjem na utopijski i kritički projekt preobrazbe života i životne okoline sintezom umjetnosti, arhitekture i moderne tehnologije (Enzo Mari, grupa *GRAV*, *Gruppo N*, Matko Meštrović), (2) eklektičko povezivanje individualnog anarhizma, marksizma, kritike društva i zen budizma u fluksusu i kasnijoj procesualnoj umjetnosti, što pripada širem okviru pobune mladih 1968. (SAD, Italija i Njemačka) – John Cage je u povodu fluksusa pisao da radikalnost umjetnosti nije određena njezinom formom nego njezinom rušilačkom djelatnošću unutar danog društvenog, ekonomskog ili političkog okvira, a teoretičari siromašne umjetnosti su o njoj govorili kao o gerili protiv bogatog svijeta, (3) utjecaj situacionističke estetike zasnovane na kritičkom marksizmu, teoriji spektakla i masovnih komunikacija na vizualnu poeziju (ranih 60-ih) i na kritičku praksu konceptualne umjetnosti Daniela Burena i Victora Burgina i (4) primjena zamisli nove ljevice krajem 60-ih i tijekom prve polovine 70-ih na strukturalističku i poststrukturalističku teoriju slikarstva francuskih autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* (slikar Marc Devade, kritičar Marcelin Pleynet), u grupi *Support-Surface* i časopisa *Peinture - Cahiers théoriques*, odnosno, na analitički rad (analitički marksizam) anglosaksonskih autora okupljenih oko grupe *Art&Language*. Francuski strukturalistički marksizam povezan je s otkrićem Kine i maoizmom koji je francuske intelektualce i umjetnike vodio konfucijanizmu. Utjecajna Althusserova strukturalistička revizija marksizma zasniva se na napuštanju povijesne uzročne analize društva uvođenjem komparativne metode proučavanja odnosa između društvenih struktura: različitih kultura, institucija, ideologija i jezika, tj. između različitih društvenih sistema prikazivanja. Analiza prakse društvenog prikazivanja je podržana strukturalnim lingvističkim i semiološkim studijama. Francuski slikar i teoretičar Marc Devade revolucionarnu je kritiku slikarstva zasnovao na strukturalističkim načelima i idejama kineske kulturne revolucije. On izlaže kritiku kompromisa avangardizma s tržištem, kritikom, kolekcionarima i muzejima, da bi traganje za novom formom (razvoj apstraktne umjetnosti) definirao kao polje klasne borbe koja se u slikarstvu ostvaruje odbacivanjem i kritikom idealizma. Za Devadea revolucionarno je slikarstvo u praktičnom i teorijskom smislu materijalističko slikarstvo, a cilj teorije slikara je da nijemosti slike pridoda teorijski revolucionarni glas. Analitički marksizam grupe *Art&Language* razvijao se u tri faze: (1) rani marksizam povezan s tradicionalnim engleskim sindikalizmom i političkom borbom na umjetničkim školama, za to vrijeme je karakteristično geslo "Ne Marx ili Wittgenstein nego Marx i Wittgenstein", (2) marksistička euforija sredinom 70-ih godina, od primjene kritičke teorije frankfurtske škole u sprezi s modalnom logikom na analize svijeta umjetnosti (engleski dio grupe) do različitih pseudorevolucionarnih, feminističkih, anarhističkih, maoističkih, trockističkih i novoljevičarskih grupa (njujorški dio grupe), i (3) specifični postmarksizam razvijan od kraja 70-ih obnovom realističke teorije prikazivanja i raspravom uzročnosti stvaranja značenja u modernističkom slikarstvu. Analitički marksizam je spoj uzročne kritičke povijesne i ekonomske teorije marksizma i analitičkih interpretacija zasnovanih na filozofiji jezika i filozofiji percepcije. Status marksizma u postmodernoj problematičan je i često marginalan: (1) došlo je do sloma realsocijalističkih režima u Istočnoj i Srednjoj Europi te na Balkanu, čime je revolucionarna utopija novog društva dovršena u siromaštvu, ekonomskom i kulturnom kolapsu i ratovima, (2) postmodernistička teorija u rasponu od postro-

mantizma i neoekspresionizma do poststrukturalizma okrenuta je konzervativnim društvenim vrijednostima (neokonzervativizmi) i (3) postmodernizam je zasnovan na kritici logocentričnih metateorija kojima pripada i marksizam (dekonstruktivistički poststrukturalizam, meko pismo). Pojam ljevice (marksizma) i desnice (konzervativizma) u postmodernoj je relativan. U tom smislu filozofija dekonstrukcije i njezine primjene u teoriji kulture, arhitekture, književnosti i likovnih umjetnosti se u zapadnoeuropskom kontekstu shvaćaju kao neokonzervativne (prema Habermasu) teorije, dok se u SAD razvijaju kao kritičke lijevo orijentirane teorije kulture. Teorije i prakse umjetnosti i estetike zasnovane na teoriji simulakruma i ekonomiji simboličkih razmjena Jeana Baudrillarda, psihoanalitičkoj teoriji rizoma Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija, sociologiji potrošačkog društva Edwarda Saida, filozofiji kulture Martina Jayja, analizi književnih i umjetničkih oblika izražavanja i produkcije Fredrica Jamesona ili teoriji vizualnog prikazivanja Victora Burgina su postmarksističke jer prihvaćaju kritičku i materijalističku teoriju društvenog (povijesnog, ekonomskog) determinizma, ali je povezuju s poststrukturalističkim teorijama znaka, teksta, povijesti, prikazivanja, recepcije i psihoanalize. Postmarksistička teorija formirana od 70-ih do 90-ih godina je kritička teorija društvenih oblika označivanja i prikazivanja specifičnih za masovnu kulturu kasnog kapitalizma i njegove informacijsko-semiotičke organizacije proizvodnje i razmjene kulture i umjetnosti. Ona se razvija kroz specifične teorije prikazivanja u slikarstvu, teoriji fotografije, filma i televizije, odnosno, kao teorija marginalnih grupa (feminizam) ili makroskopskih potrošačkih sistema.

LITERATURA: Alt1, Alt2, Alt3, Batc1, Baud7, Bek1, But3, Clark2, Cow1, Damnja4, Dele6, Dele18, Derr15, Eag1, Eag2, Eag3, Egb1, Erj1, Erj4, Hard1, Harr33, Jam1, Jam3, Jay1, Kola2, Kref2, Kref3, Luk1, Lyo2, Marc1, Marc4, Marks1, Miš2, Mor4, Pac1, Pac2, Petrov1, Petrov2, Rot11, Rot13, Sart1, Tan1, Tro1, Vej1, Vr1, Žiž1, Žiž3, Žiž9, Žižć17, Žiž20, Žiž27, Žiž29, Žiž30

Masovna kultura i visoka umjetnost. Masovna kultura je popularna umjetnost i kultura zapadnih kapitalističkih društava ostvarena razvojem industrije zabave (glazba, film, spektakl, turizam) i masovnih informacija (radio, televizija, časopisi, kompjutorske mreže). Visokom umjetnošću naziva se ekskluzivna modernistička umjetnost elitnih estetskih vrijednosti razvijana i distribuirana u svijetu umjetnosti (galerije, muzeji). Ishodišta masovne kulture mogu se naći u: (1) ekscesima dade i egzotičnoj dandy kulturi nad-realizma, koji razaraju i relativiziraju vrijednosti autonomne visoke modernističke umjetnosti, (2) razvoju modernističkog stila *Bauhausa* zasnovanog na industrijskoj masovnoj proizvodnji koja otklanja granice između visoke umjetnosti i masovnog potrošačkog društva, i (3) eklektičnoj mješavini spektakla, primijenjene umjetnosti, jazza i modnih hitova popularne urbane kulture (na primjer, Art Deco iz 20-ih). Evolucija masovne kulture odvijala se u više stadija: (1) razdvajanje radnog i slobodnog vremena u ranom građanskom društvu XVIII. i XIX. stoljeća, (2) uspostavljanje prvih oblika popularne i masovne kulture u XVIII. i XIX. stoljeću (cirkus, kabaret, opereta, novine), (3) ustanovljivanje rane industrije zabave između dva svjetska rata (radio, modni časopisi, popularni koncerti, dada, art deco,), (4) razvijanje industrije zabave kao internacionalnog jezika kulture u duhu američke potrošačke kulture od kasnih 40-ih do ranih 60-ih godina, (5) suprotstavljanje dva rivalska oblika masovne kulture krajem 60-ih: industrije zabave potrošačkog društva (američki model potrošačkog društva bijele srednje klase) i alternativnih kulturnih pokreta mladih (rock kultura, situacionistička revolucija svakodnevnog života, utjecaji istočnih kultura, nova ljevica, marginalne grupe), (6) prihvaćanje i preobrazba alternativne rock kulture i nešto kasnije punk kulture u popularnu masovnu kulturu i umjetnost spektakla tijekom 70-ih godina, i (7) nastajanje postmodernističke kulture simulakruma u kojoj artificijelna, otuđena i sveprisutna popularna umjetnost spektakla postaje nova simulirana elektronska realnost koje briše granice između scene i realnosti, potrošnje i informacije, zabave i života, iluzije i stvarnosti. Visoka modernistička umjetnost od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije podržana teorijom modernizma Clementa Greenberga stvara jasne razlike između visoke umjetnosti slikarske apstrakcije (kazališta, filma, književnosti) i popularne masovne kulture. Popularna kultura u građanskom društvu XVIII. i XIX. stoljeća i potrošačkom kapitalističkom društvu XX. stoljeća ima funkciju regulacije i deregulacije slobodnog vremena (odmora, zabave, mikrodruštvene identifikacije, potrošnje, uživanja, odmora). U pitanju su, često, različiti društveno nespojivi svjetovi. U reakcijama na elitizam visokog modernizma pop art i underground umjetnost koriste oblike izražavanja, medije, komunikacijske kanale i teme masovne kulture glorificirajući ih (pop art) ili parodijski dekonstruirajući (underground, neodadaističko krilo pop arta). Umjetnosti postmodernizma svojstveno je brisanje granica između masovne kulture i visoke umjetnosti čime je postmoderna kultura prikazana kao medijska simulacija artificijelnih simboličkih i erotiziranih oblika ponašanja i izražavanja. Teme rock kulture, filma i svijeta spektakla postaju sadržaji postmodernističkog slikarstva i povezuju se

s temama iz europske povijesti umjetnosti. Na primjer, umjetnički autobiografski performans Laurie Anderson konstruira se kao multimedijalni rock koncert koji je istovremeno parodija svijeta rock zvijezda i vrhunski profesionalno izvedeni spektakl. Kič i visoke estetske vrijednosti sinkrono se produciraju u jednom te istom djelu, bivajući istovremeno parodija i parodirano. Umjetnici koriste sredstva za proizvodnju masovne kulture i odgovarajući kapital, čime svoja djela pretvaraju u označitelje (materijalne produkte) epohe bez reference u realnosti, budući da su sve reference u mehanizmima proizvodnje, potrošnje i transformacije iluzija postmodernog doba. Jean Baudrillard piše o ekstazi komunikacije, tj. o situaciji u kojoj medijski prikazi (zadovoljstva, kiča, pornografskog, zabavnog, društvenog) posredovanjem elektronskih medija i drugih institucija kulture postaju simbolički objekti ispunjenja želje. Po toj formuli nastaju tipična djela postmodernog doba koja narušavaju granicu između visoke umjetnosti i masovne kulture: (1) hiperrealističke skulpture Jeffa Koonsa prikazuju ljubavni čin umjetnika i porno zvijezde Ciccioline, otklanjajući granicu između privatnog i javnog života, (2) jedini je smisao neupotrebnih industrijski proizvedenih predmeta *Individualni radovi* (1988.) Allana McColluma u tome da su to industrijski proizvedeni predmeti koji u bezbroj varijacija otkrivaju prirodu postmodernističkog proizvoda nastalog raspadom znaka na označitelj, i (3) foto autoportreti Cindy Sherman rekonstruiraju i simuliraju portrete i scene iz povijesti europskog slikarstva (ideali i vrijednosti visoke umjetnosti) i parodiraju ih plastičnim tjelesnim dodacima (nos, dojka), razarajući ozbiljnost i cjelovitost visoke umjetnosti.

LITERATURA: Ado6, Ado16, Balm2, Bark1, Bels1, Benn1, Bih5, Blaz1, Brooksa1, Buc2, Buc8, Buc13, Cala1, Carrolln1, Cela11, Cela12, Clark1, Com1, Cri3, Čeleb2, Davi4, Deb1, Den5, Dimitb1, Fin1, Fiske1, Fou13, Fou18, Fou19, Fou21, Garo1, Golds1, Green8, Groy4, Herm1, Hor3, Jain1, Lipp1, Liv1, Lub1, Luc7, Luc8, Mah1, Mahs1, Mcd1, Mcd2, Mcd3, Mole2, Morli1, Muke1, Newl, Nd1, Perlofn1, Ras1, Robe2, Schwarz1, Shu1, Shus3, Sup1, Suss1, Taylo1, Var1, Walk1, Žiž21

Matematika i umjetnost. Matematika i umjetnost imaju dugu, isprepletenu povijest od egipatske, grčke i staroindijske civilizacije. Kao znanost o geometrijskim oblicima i brojevima, matematika je bila pomoćno sredstvo projektiranja i komponiranja likovnih i arhitektonskih djela (geometrijski oblici i odnosi, proporcije). U europskoj tradiciji do modernih vremena matematika je bila dio slobodnih umjetnosti koje su činile: gramatika, retorika, dijalektika, aritmetika, geometrija, astronomija i muzika. U različitim ezoteričnim sistemima (od magije i alkemije do teozofije) matematičke sheme i geometrijski oblici su simboli izražavanja i prikazivanja univerzalnih kozmičkih, duhovnih i božanskih zakona. Nastankom moderne umjetnosti (impresionizam, ekspresionizam) matematika gubi poetički, prije svega kompozicijski značaj pred oslobođenim gestualnim radom i slobodnom kompozicijom. Neke matematičke ideje bile su posredno integrirane u Cézanneova proučavanja kompozicije pejzaža ("tretiranje prirode kroz valjak, loptu, stožac i sve to stavljeno u perspektivu, tako da se svaka strana predmeta, svaki plan upravlja prema centralnoj točki") i izučavanje strukturalnih odnosa boja i ploha analognih muzičkom jeziku u postimpresionističkim slikama Georgesa Seurata. Kubizam je preuzeo geometrijske modele u metaforičnoj poetiziranoj formi, stvarajući geometrijskim shemama novo perceptivno iskustvo. Iz kubizma se oko 1910. izdvojila pariška grupa *Section d'Or* pod vodstvom slikara Jacquesa Villona čiji je cilj bio stvaranje slikarstva zasnovanog na odnosima broja i mjere. Polazišta su bila u Cézanneovom radu, ali i u harmonijskim studijama boje Georgesa Seurata. Veza matematike i glazbe kroz analogijske i posredne primjene na komponiranje geometrijskih apstraktnih postkubističkih slika značajna je za rad Roberta Delaunayja i Františeka Kupke. Njihov pokušaj da brojčani odnos, kao što je odnos zlatnog reza, pretvore u podlogu likovnog djela predstavlja razvijanje tumačenja harmonije. Novo modernističko zanimanje za matematiku povezano je s nastankom konstruktivizma (sovjetski konstruktivizam, *De Stijl, Bauhaus*). U konstruktivizmu matematika je poetički model koji pruža metode konstruiranja egzaktnih, ekspresivno neutralnih likovnih struktura, ali i simbol novog industrijskog duha svojstvenog modernoj epohi. Razvijaju se tri metode konstruiranja prostornih objekata: (1) slobodno intuitivno konstruiranje objekta pomoću geometrijskih tijela ili prostornih površina, (2) doslovno matematičko (geometrijsko, brojčano) konstruiranje objekta u formi crteža (projekta objekta) i tehnička (zanatska, industrijska) realizacija objekta prema nacrtu (3) vizualizacija brojčanih strukturalnih odnosa (progresija, serija) u slikarstvu i skulpturi. Konstruktivističke pristupe matematici modeliranja vizualnih konstrukcija razvijali su braća Naum Gabo i Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo, Vladimir Tatljin, Aleksandar Rodčenko, Max Bill. Neovisno o konstruktivističkim egzaktnim zahtjevima, slikar Paul Klee je u *Bauhausu* razvio teoriju progresija i njihovih vizualizacija. Kleeov zahvat je ostvaren: formalnim proučavanjem brojčanih odnosa, traženjem simboličkih ili prirodnih ekvivalenata formalnim broj-

čanim odnosima i ustanovljivanjem pravila vizualizacije brojčanih struktura u apstraktnom i znakovno-mimetičkom slikarstvu. Jedan od osnivača *De Stijla*, nizozemski slikar Piet Mondrian je u duhu teozofskih učenja postavio tezu da je vidljivi svijet subjektivna iluzija iza koje se krije prava realnost koja se može izraziti i prikazati plastičkom matematičkom pravilnošću. Proučavanje plastičke pravilnosti osnova je Mondrianove geometrijske kompozicije, a matematika je za njega oblik metafizičkog promišljanja biti svijeta. Za modernizam (geometrijska apstrakcija), neoavangarde (neokonstruktivizam, fluksus), postavangarde (minimalna, postminimalna i konceptualna umjetnost) i postmodernu umjetnost (neo geo, postmoderna kompjutorska umjetnost, umjetnost fraktala) matematika je sredstvo jezičkog formuliranja zamisli o strukturi umjetničkog djela, prirodi umjetnosti i mogućnostima prikazivanja artificijelnog simulacijskog svijeta. U neokonstruktivizmu matematici se pristupalo na način kako se matematikom bave inženjeri-projektanti (arhitekti, konstruktori strojeva, elektroničari i kompjutorski stručnjaci). Matematika je prihvaćena kao skup metoda i znanja pomoću kojih je moguće egzaktno i formalno konzistentno konstruirati vizualne efekte (optičku iluziju, strukturalni poredak Gestalta, sistem za komunikaciju vizualnih informacija). Tri su pristupa matematičkoj poetici: (1) vizualizacija apstraktnih matematičkih (brojčanih, geometrijskih, logičkih, lingvističkih) shema, kojom se nevizualni koncept i plan umjetničkog djela vizualno prikazuje, (2) primjena matematičkih modela (brojčanih serija, zakona vjerojatnosti, zakona upravljanja iz kibernetike) pomoću kojih se upravlja svjetlosnim, kinetičkim ili kompjutorskim sistemima, i (3) primjena matematičkog mišljenja na analizu i raspravu stvaranja umjetnosti, tj. umjetničko djelo ne mora biti direktna vizualizacija matematičkog modela nego je posljedica matematičkog mišljenja kao mišljenja o umjetničkom oblikovanju. Za anarhični i eklektični fluksus, matematika nije ideal egzaktne znanstvene konstrukcije vizualnog fenomena kao što je to slučaj u neokonstruktivizmu nego je još jedno područje poetizacije koje se kao ready-made uključuje u umjetnički rad, paralelno zanimanju za zen meditaciju, politički aktivizam i seksualnu emancipaciju. Fluksus umjetnik Henry Flynt, tvorac termina umjetnost koncepta razvija specifični pristup matematici. Po njemu je umjetnost koncepta varijanta fluksusa u kojoj su koncepti materijal umjetničkog rada. Budući da su koncepti tijesno povezani s jezikom i matematikom, umjetnost koncepta je povezana s jezikom i matematikom, odnosno jezik i matematika je stvaraju. U minimalnoj i postminimalnoj umjetnosti postoji interes za matematiku (geometrijske forme, modularne strukture, sheme rastera, serijalni modeli i sistematični rad). Minimalna i postminimalna umjetnost nisu zainteresirane za matematiku kao znanost nego koriste znanja koja pripadaju općoj kulturi modernog čovjeka. Sol LeWitt je pisao: "Ako su upotrijebljene riječi, a proizlaze iz ideja o umjetnosti, one su umjetnost, a ne literatura; brojevi nisu matematika". U minimalnoj i postminimalnoj umjetnosti matematičkim modelima se pristupa: (1) kao jednostavnim osnovnim strukturalnim shemama koje su likovno, ekspresivno i semantički neutralne (neekspresivne), (2) kao primitivnoj gramatici na osnovi koje se stvaraju pravilni, simetrični, modularni i monotoni vizualni izrazi, i (3) kao konceptima koji su nadređeni vizualnom, predmetnom i prostornom poretku. Razvoj postminimalne prema konceptualnoj umjetnosti ukazao je na upotrebu matematičkih pojmova i shema kao izvora paradoksa na relaciji vizualno-konceptualno. Douglas Huebler je koristio paradokse nacrtne geometrije pokazujući da je crtež točke na površini papira istovremeno i moguća projekcija točke koja se nalazi milijun milja iza ravnine crteža, jedan inč ili je na samoj površini crteža. Konceptualnoj umjetnosti svojstvena su tri pristupa matematici kao znanstvenoj disciplini: (1) primjena matematike u analizi umjetnosti, tj. uvođenje matematičkih formalnih metoda (matematička logika, teorija skupova) kao umjetnih jezika za analizu pravila i postupaka generiranja i transformiranja vizualnih i konceptualnih struktura (Mel Bochner, *Grupa 143*, Goran Đorđević), (2) prezentacija matematike kao matematike (znanstvene discipline) u svijetu umjetnosti – francuski konceptualni umjetnik Bernard Venet je u svijetu umjetnosti izlagao matematičke teorije onako kako se one izlažu u svijetu matematike, pretvarajući matematiku kao znanstvenu disciplinu u ready-made objekt umjetničkog djelovanja, i (3) Joseph Kosuth je konceptualnu umjetnost definirao kao analitičku disciplinu, što znači da su umjetnička djela (ili umjetničke propozicije) formalne posljedice definicija umjetnosti, na isti način kao što su matematičke teorije formalne posljedice definicija, aksioma i matematičkih teorema ("U ovom kontekstu umjetnost ima sličnosti s logikom, matematikom, kao i znanošću uopće.")
U postmodernoj umjetnosti (neo geo, postmoderna kompjutorska umjetnost, umjetnost fraktala) matematika se očituje kao jedna od postojećih slika (oblika prikazivanja) koju postmoderna umjetnost prikazuje prikazujući svoj umjetni i simulakrumski svijet. Neo geo slikarstvo je nastalo prikazivanjem geometrijske umjetnosti modernizma i povijesnih primjera geometrije u umjetnosti, dizajnu i arhitekturi.

U kompjutorskoj umjetnosti podjednako se lako i brzo obrađuju (generiraju, transformiraju) geometrijske artificijelne kompjutorski nastale slike, kao i različite mimetičke slike (fotografije) unijete u kompjutor skenerom. Za kompjutor su i geometrijska i mimetička foto slika skup digitalnih znakova koji se obrađuju. Fraktali su nepravilni geometrijski oblici. Fraktalna geometrija je nova matematička deskriptivna disciplina koja se bavi opisivanjem i modeliranjem složenih, dinamičkih transformacijskih i nepravilnih sistema i pojava. Fraktalni oblici su nepravilni oblici koji nisu ni organski ni geometrijski u euklidskom smislu nego složeni, fragmentarni, modularni i granajući. Fraktalni oblici nastaju kompjutorskim vizualizacijama, animacijom i video prezentacijom. Umjetnost fraktala je primjena principa fraktalne geometrije na istraživanje vizualnog oblikovanja.

LITERATURA: Aup3, Bann1, Bens1, Dab1, Den20, Den26, Den102, Emm1, Geom1, Hn1, Jaf3, Kele3, Law1, Lipp9, Ln1, Mand1, Markn1, Pae2, Pog5, Pon3, Postmoderne1, Reichha1, Rotz1, Šimić2

Materija. Materija i energija su, s materijalističkog stajališta, osnovni oblici postojanja svijeta. U likovnim umjetnostima materijom se naziva materijal koji se pikturalno, skulpturalno ili grafički oblikuje. U semiotičkoj teoriji umjetnosti likovni znak je definiran kao odnos označenog (pojma) i označitelja (likovnog materijalnog nosioca znaka). U enformelu je postojala idealistička tendencija da se materijal koji je u pojavnom svijetu dat kao uobličena materija reducira do amorfne ili elementarne predoblikovne materije. Apstraktnom ekspresionizmu i enformelu svojstven je stav da se redukcijom ikoničkih i aluzivnih znakova na gestualne prazne ili grafičke znakove postiže sama materija slikarstva. U procesualnoj umjetnosti umjetnici nisu radili s predmetima nego stanjima materije i energije, odnosno, s transformacijama materije u energiju i energije u materiju. Na primjer, izgaranjem materijala oslobađa se energija, djelovanjem svjetla na fotopapir dolazi do preobrazbe svjetlosne energije u specifično fotokemijsko stanje materije. U poststrukturalizmu i postmodernističkoj umjetnosti iznosi se teza da se materija uvijek pojavljuje uobličena kao znak i da se percepcijom prima samo ono što je efekt značenja. Put prema čistoj materiji (ili označitelju) za postmodernističku umjetnost nije u redukciji likovne forme na čistu materijalnost nego u masovnoj proizvodnji jednakovrijednih predmeta, koji svojom količinom, uniformnošću i ponavljanjem ponovljene kvalitete materije oduzimaju značenje svakom pojedinačnom objektu i time posredno ukazuju na samu materiju koja se krije u znaku, tj. ukazuje na označitelj. Materijalistička teorija slikarstva (semiologija slikarstva) polazi od toga da je svaki, pa i likovni znak definiran označiteljem, tj. prodorom označitelja (materije) u označeno (pojam, predodžbu, zamisao) koje se prikazuje slikom. Materijalistička teorija slikarstva pokazuje kako se specifična likovna materija (boja, tekstura, podloga) preobražava u značenje i kako značenja slike ovise o uspostavljenom materijalnom poretku. Materijalistička semiologija slikarstva promatra sliku kao materijalnu činjenicu koja nastaje iz preobrazbe materije u formu i forme u znak, a znaka u kulturološki vrijedan kod i društvenu vrijednost.

LITERATURA: Den27, Gatt1, Lipp10, New1, Posle1, Rot1, Rot6, Rot8

Mazdaizam. Mazdaizam je stvorio poljsko-američki tipograf Otoman Hanish povezujući budizam, rano kršćanstvo i perzijski zoroastrizam u novo mističko učenje. Mazdaizam se vezuje za mitskog učitelja Zarathustru (ili Zoroaster). Mazdaistički principi pročišćenja i regeneracije su realizirani kroz meditativne vježbe i asketski način života. Hanishovo učenje je bilo karakteristično za rano razdoblje *Bauhausa* (1919.-1921.) posredovanjem pedagoškog i umjetničkog rada Johannesa Ittena. Itten je u mazdaističkom periodu nosio svećeničku odjeću, brijao glavu i provodio stroge meditativne vježbe. Pedagoški proces u vizualnom oblikovanju je prilagodio mističkom učenju. Itten je posjetio mazdaistički kongres u Leipzigu. Njegov pokušaj uvođenja mazdaističkih principa u nastavu i organizaciju *Bauhausa* doveo je do krize koja se odrazila u podjelama i sukobima među profesorima i studentima. Oskar Schlemmer je posredovao između Ittenovog mazdaizma i Gropiusovog tehnicizma, ali je Itten napustio *Bauhaus* 1922.

LITERATURA: Bauh15, Bay1, Beli8, Beli9, Itt1, Schle1, Tu3, Win1

Mazohizam. Mazohizam je psihijatrijski termin koji označuje devijantne oblike postizanja seksualnog zadovoljstva samo-nanošenjem bola ili uživanjem u bolu koji nanosi druga osoba. Srodan mu je termin sadomazohizam koji označuje uživanje u istovremenom doživljaju bola i nanošenju bola drugoj osobi. Mazohizam je jedna od karakteristika ekspresionističkog body arta zasnovanog na samopovređivanju i samokažnjavanju. U teoriji i kritici body arta mazohističkim se nazivaju autodestruktivne tjelesne radnje bez obzira da li im je cilj seksualni doživljaj, rušenje tabua, provokacija, ekshibicionizam ili ispitivanje granica izdržljivosti vlastitog tijela. Mazohisički karakter imaju hepeninzi i performansi akcionista Günthera Brusa, Otta Mühla, Hermanna Nitscha, kao i radovi Marine Abramović iz 70-ih

godina, Ulaya, Salomea, Chrisa Burdena, Gine Pane, Bena d'Armagnaca, Petra Štembere, Jana Mlčocha. Günther Brus i Gina Pane rezali su se žiletima, Marina Abramović je istraživala i iskušavala granice izdržljivosti ljudskog tijela i granice bola, Ulay je padao na gomilu razbijenog stakla, a Petr Štembera i Jan Mlčoch su izlaganjem tijela bolu alegorizirali nemoć i užas istočnoeuropskog čovjeka u epohi totalitarizma.

LITERATURA: Abr4, Alf1, Bado3, Case1, Cla5, Grž25, Isa1, Jon1, Jon2, Lipp12, Murr2, Ph1, Ph2, Ph3, Sa1, Srp4, Ver1

Meandar. Meandar je plošna ritmična (zasnovana na ponavljanju, monotonosti) forma koju je kao karakteristični slikarski znak uspostavio slikar Julije Knifer. Knifer je tijekom 50-ih izveo redukciju slikarskog prizora na geometrijsku kompoziciju i geometrijske kompozicije na pro-kubističku plošnu formu, a te forme na invarijantni znak meandra. Od 1959.-1960. s minimalnim promjenama varira znak meandra tijekom sljedećih 40 godina. Knifer je uspostavljanje meandra i zasnivanje slikarske prakse na tom znaku uspostavio u određenom trenutku europske i američke moderne umjetnosti, a to je trenutak uspostavljanja imanentne kritike i dekonstrukcije estetsko-slikarskog visokomodernističkog formalizma u umjetnosti poslije enformela (Manzonijeve akromije), novom realizmu (Kleinove plave monokromije), kasnom apstraktnom ekspresionizmu (Ad Reinhardt) i neodadi (Rauschenbergove bijele slike i Johnsove slike s brojevima). Kniferova namjera je bila stvaranje anti-slike, a u tom vremenu je zamisao anti-djela bila prisutna u teatru (Ionesco, Beckett), filmu (Godard, Warhol), prozi (francuski novi roman, Federman). Zamisli anti-umjetnosti su bile i jedna od velikih, premda tada marginalnih, tema i problema hrvatske umjetnosti 60-ih: u slikarstvu (Jevšovar, Vaništa, Kristl, Gattin, Feller), u prozi i poeziji (Vlado Kristl, Josip Sever, Darko Kolibaš), u filmu (Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac), u performansu (Tomislav Gotovac). Usporedba Kniferovih slika i zapisa pokazuje lucidno određivanje statusa anti-umjetnika i anti-djela, odnosno, anti-slike. U tom smislu on je istaknuti predstavnik gorgonaškog duha i osjećaja za apsurd, prazninu, monotonost u kojem su stvarali i Marijan Jevšovar, Josip Vaništa, Ivan Kožarić i Mangelos. Knifer je zamisao anti-slike opisao na sljedeći način: "Cilj mi je bio stvoriti neki oblik anti-slike uz minimalna sredstva, s krajnjim kontrastima da bih dobio monotoni ritam i to iz razloga što smatram da je najjednostavniji i najizražajniji ritam upravo monotonija." Proces njegovog rada se odvijao bez oscilacija, a evolucija se kretala u smjeru potpunog nestajanja prikazivačke slike (*imago*) kao reprezentacije ili ekspresije. Slikanje je za njega bilo proces indeksiranja i utvrđivanja činjenica djelovanja i ponašanja umjetnika u odnosu na plohu. U Kniferovim radovima postoje dva suprotstavljena minimuma i maksimuma: bijelo i crno. Njegov rad je vodio istraživanju graničnih situacija odnosa i funkcija slikar-podloga-površina. Kniferov rad se od kraja 50-ih u fenomenološkom smislu malo mijenjao, forma meandra je opstojala, povremeno je istupao iz uobičajenog formata slike radeći: ugaonu sliku (*Meandar u kutu*, 1961.), veliku sliku na platnu koja je izvođena u kamenolomu kao svojevrsna makroprostorna intervencija (Tübingen, 1975.), zatim zidne slike na ulici ili u arhitektonskim prostorima (80-e) i crteže s nanosima grafita (od 60-ih do kasnih 90-ih). Kniferov rad se interpretativno povezuje s različitim umjetničkim pojavama nakon 60-e godine. Bio je uključen u projekte grupe Gorgona sredinom 60-ih. Također je povezan s pokretom Nove tendencije tijekom 60-ih i ranih 70-ih, premda nikad nije bio tipični predstavnik neokonstruktivističkog projekta. U konceptualnoj umjetnosti i analitičkom ili fundamentalnom slikarstvu je identificiran kao preteča ili, čak, pionir-protagonist konceptualizacije slike i slikarskog postupka. U postmoderni nastankom *pattern* slikarstva njegovi radovi se tumače kao anticipacija repetitivnosti *patterna*, a nastankom neo-geo slikarstva Kniferove velike zidne slike su tumačene kao primjeri novog obrata prema hladnoj apstrakciji postmoderne 80-ih i reakciji na arhitektonski prostor.

LITERATURA: Den19, Den20, Den22, Den47, Den55, Den66, Den69, Den74, Den102, Den105, Dimn2, Gatti2, Kni1, Kni2, Kni3, Koščš8, Krau1, Mako1, Mako3, Mif1, Piq1, Šuv103

Mediala. Vidi: Fantastičko slikarstvo, Hepening, Integralno slikarstvo, Neoavangarda, Otpad, Postnadrealizam, Umjetničke grupe

Medij. Medij je: (1) sredina kroz koju se prenosi neko djelovanje (zrak je medij kroz koji se prostire svjetlo), tj. medij je materija koja ispunjava prostor, (2) medij je tehničko sredstvo pomoću kojeg se nešto ostvaruje, prenosi informacija, izražava subjekt, prikazuje svijet, tj. medij je tehničko sredstvo realizacije umjetničkog djela. Umjetnički medij se može shvatiti: (1) kao artikulacija alata i materijala, na primjer, slikarstvo nije određeno specifičnim uređajem za stvaranje umjetnosti nego upotrebom različitih slikarskih alata (kistova, špahtla, paleta) i materijala (boja, platno, papir), i (2) kao upotreba određenog tehničkog sistema (aparata, stroja), tako je pojam fotografije neodvojiv od fotografskog aparata, video umjetnosti od video tehnike, kompjutorske umjetnosti od kompjutora.

Nove umjetničke discipline tipične za avangardu, neoavangardu i postavangardu su: (1) višemedijske, što znači da ih određuje opći estetički, ideološki ili konceptualni model mišljenja o umjetnosti i umjetničkom djelu, a medijska realizacija je prepuštena tehničarima koji povezuju različite medije da bi se ideja realizirala na korektan način, (2) a-medijske, što znači da se medij shvaća kao pomoćno sredstvo realizacije ideje umjetničkog djela, tj. umjetničko djelo može biti realizirano različitim medijima ili može biti priopćeno kao ideja, ili (3) zasnovane oko novih medija i definirane pojmom tehničke prirode i mogućnosti upotrijebljenog medija (fotografija, film, kompjutorska umjetnost, kompjutorske mreže, video umjetnost, umjetnost fotokopija, holografija). Kultura visokog modernizma i postmoderne naziva se medijska kultura ili kultura masovnih medija budući da se sistem prijenosa informacija zasniva na medijima koji djeluju na široku publiku (radio, televizija, film, knjige, novine, kompjutorske mreže).
Medij je osoba koja posreduje u komunikaciji između ljudi i duhovnih bića. Medijem se naziva osoba koja slika ili zapisuje tekst u transu, slijedeći volju i primajući poruku druge osobe ili bića.

LITERATURA: Bor1, Bri2, Buma1, Colli1, Davi4, Den37, Foto1, Gibs1, Git1, Glavu1, Hans1, Higg1, Laws1, Love1, Mano1, Mclu1, Mclu2, Mclu3, Proš1, Radov5

Medijska kultura. Medijskom kulturom se naziva svakodnevna javna i privatna kultura determinirana prikazima, produktima i efektima masovne komunikacije omogućene visoko razvijenom komunikacijskom (mehaničkom, elektronskom, kompjutorskom) tehnologijom. Medijska kultura se vezuje za razvoj kapitalističkog društva i njegovih sredstava za proizvodnju, razmjenu i potrošnju informacija. Masovna medijska kultura se razvija u epohi visoke moderne i postmoderne u kojoj dolazi do konstituiranja kulturalne industrije i preobrazbe industrijskog u informacijsko društvo tijekom druge polovine XX. stoljeća. Medijska kultura kao masovna kultura naziva se i popularnom kulturom, industrijom zabave, industrijom artikulacije svakodnevnice.
Medijsku kulturu čine mediji kao što su: fotografija, film, telefon, visokonakladni tisak (novine, časopisi, plakati, knjige), radio, glazbena industrija, televizija, živi medijski komunicirani spektakli, satelitska komunikacija, kompjutorska multimedija, internacionalne kompjutorske mreže, VR.

LITERATURA: Buma1, Burgin4, Burgin6, Hans1, Hayw1, Jam10, Mano1, Mclu1, Mclu2, Mclu3, Sup1, Žiž15, Žiž16, Žiž28

Meditacija. Vidi: Kontemplacija

Međusloj. Međusloj je konkretna materijalna površina koja se nalazi između dva sloja materijala ili boje, odnosno, nevidljivi materijalni sloj koji se može spoznati konceptualno i mentalnim predočivanjem. Pojam i fenomen međusloja je razrađivao analitički slikar Gergelj Urkom u triptisima iz 1977. Srednja slika triptiha prikazuje rezultat slikarskog procesa (završenu sliku), dok lijeva i desna slika triptiha ukazuju na pojedine faze (slojeve) procesa slikanja. Suština Urkomove slikarske operacije je ukazivanje na ulogu središnjeg međusloja. On se može vizualno percipirati i mentalno rekonstruirati iz odnosa slika u triptihu. Za Urkoma međusloj je strukturalni element (vizualna i pikturalna činjenica) na osnovi kojeg se faze slikanja konceptualno i mentalno povezuju u cjelovitu sliku. Konceptualno i mentalno povezivanje slojeva pojedinih faza slikanja u strukturalnu cjelinu omogućuje refleksiju o slici i slikarstvu. On svoje slike naziva refleksivnim slikama: "Ja pokušavam osmisliti, a ne naslikati sliku." Konceptualna umjetnica Maja Savić je zamisao međusloja realizirala u seriji fotografija *Između* (1979.), koje su prikazivale odnos njezinog lica i plasta sijena koji se nalazio iza nje kao podloga. Međusloj se u njezinom radu javlja kao fizički prazni (prozirni) prostor između površine lica i površine plasta (ono između figure i podloge) i kao koncept međuprostora koji se može konceptualno rekonstruirati i mentalno predočiti. Zamisao međusloja je naglašena fotografskim postupkom: (1) lice je snimano u krupnom planu iz blizine, (2) slika je izoštrena na fiktivnu točku između glave (figure) i plasta sijena (podloge), tako da su i lice i plast sijena na slici zamućeni, (3) ono između na što je izoštren aparat se ne vidi budući da je to prazan prostor.
U kiparskim i ambijentalnim radovima može se pronaći mnogo primjera korištenja fenomena međuprostora. Objekti koji stvaraju optički efekt dubine, vibracije, nastanka obojene strukture na osnovi prelamanja svjetlosti realizirani su dvoslojnim ili troslojnim prozirnim površinama. Granica slojeva je mjesto na kojem dolazi do prelamanja svjetlosti i time generiranja optičkog virtualnog efekta. Takav rad je *Spirala* (1955.) Jesusa Raphaela Sota. David Nez je realizirao dvoslojnu strukturu *Stakla i kuglice* (1969.) tako što je između dva stakla prosuo olovne kuglice (sačmu), čime je nastao materijalni odnos stakla, zraka i olovnih kuglica. Odnos materijala u Nezovom radu doslovan je i tautološki, budući da je staklo dano kao staklo i potom dovedeno u odnos prema olovnim kuglicama kao kuglicama. Era Milivojević je realizirao rad sa staklom i marmeladom, tako što je marmeladom mazao staklo i preko namaza stavljao drugo staklo. Ovim postupkom izgradio je višeslojnu strukturu

sendviča stakla i marmelade. Njegov je cilj bio stvaranje ekspresivne situacije paradoksalnog odnosa materijala koji se obično ne dovode u međusobnu vezu. Tu se očituje i karakteristični odnos tvrdog materijala stakla i meke, gotovo tekuće razmazive materije (međusloja) kao što je marmelada. Mirjana Đorđević je u radu *Prijelaz faze 06. u 07 28. 04. 1993. Kizi Radoviću* između dva polukružna komada stakla stavila bitumensku foliju. Konstruirani (složeni) objekt je pričvršćen na zid, a grafitnom olovkom je nacrtan polukrug koji je objektni polukrug dopunio do punog kruga. Odnos stakla i bitumena ostvaruje materijalno-optički efekt zrcalnog principa. Prozirno staklo zbog bitumenskog međusloja postaje crno ogledalo, a crno ogledalo je jedan od arhetipova, kao što je to i cjelina zidne strukture koja predstavlja stanje mjesečeve mijene na dan izlaganja rada.

LITERATURA: Arg13, Bih6, Cela5, Muss1, Sav1, Savio1, Sus2, Šuv58, Urk1, Urk2, Zab4

Megakultura. Megakultura je složena dijakronijska i sinkronijska povezanost društvenih procesa, institucija, svijeta umjetnosti, oblika ponašanja i političkog organiziranja, značenja i vrijednosti koje određuju civilizacijsku epohu. Megakulturom se nazivaju formacije kulture antike, srednjeg vijeka, renesanse i humanizma, moderna i postmoderna. Megakultura nije homogena kontekstualna cjelina, ona ima odlike složene društvene kompozicije koju određuju: (1) oblici proizvodnje, (2) oblici razmjene i potrošnje, (3) globalni projekt zasnivanja društva, kulture i umjetnosti, i (4) oblici izražavanja i prikazivanja značenja, vrijednosti i uvjerenja. Modernističku megakulturu karakterizira industrijska proizvodnja, direktna i indirektna novčana razmjena proizvoda, projekt progresivnog permanentnog tehničkog i društvenog napretka, odbacivanje prikazivanja u ime izražavanja subjektivnosti i razvoj formalističke apstrakcije. Postmodernističku megakulturu karakterizira posttehnološko informacijsko društvo zasnovano na obradi podataka i vrijednosti, posredna, na vrijednosnim papirima i informacijama zasnovana razmjena, svijest o dovršenosti povijesti i glorificiranje sadašnjosti kao semantičke zrcalne prisutnosti prošlosti i budućnosti, odnosno prakticiranje simulacionističke estetike koja se zasniva na prikazivanju, premještanju i transformiranju povijesnih i aktualnih prikaza, naracija i simbola.

LITERATURA: Fa1, Heg1, Hop6, Or3, Or6, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Postmo6, Postmodernizam1, Rat4, Savić5, Suv1, Welt1

Meka skulptura. Meka skulptura je naziv za kiparska djela siromašne i antiform umjetnosti izrađena od tkanina, papira, mekih otpadaka i plastičnih materijala. Meka skulptura pokazuje svoju mekoću i nestabilnost vizualnog Gestalta čime se suprotstavlja tradicionalnoj tvrdoći kiparskog materijala (kamen, bronca, čelik) i jasno određenom i vidljivom Gestaltu primarnih geometrijskih oblika minimalne umjetnosti. Meka skulptura ima masu, ali se ugiba, izmiče dodiru i remeti odnos prema obliku. Ona se udaljava od tradicionalnih vrijednosti zapadne skulpture, bliža je *ready-madeu* i dizajniranim artefaktima nego modeliranim, klesanim ili odlivenim djelima. Zamisli meke skulpture su anticipirane u popartističkim plastičnim skulpturama Claesa Oldenburga izrađenim od meke plastike *Meki prekidač za svjetlo* (1964.) i *Kada za kupanje* (1966.). Budući da su skulpture izrađene od meke plastike, naborane su i rasplinute. Njihov izgled je humorna i ironična interpretacija pravilnog oblika industrijskog proizvoda masovne potrošnje. U Oldenburgovim skulpturama preciznost utilitarnog industrijskog dizajna postaje sredstvo provokacije i šoka. Serija instalacija Roberta Morrisa *Tkanine* (1968.) koristi industrijske otpatke filca koji se izlažu kao gomila na podu ili vise sa zida zauzimajući položaje koji su posljedica djelovanja sile teže i elastičnosti materijala tkanine. Za razliku od američkih autora koji rade s formalnim aspektima materijala i destrukcijom čvrstih kiparskih materijala, stabilnih Gestalta i tvrdih rubova, europski umjetnici koriste meke materijale kao povod za izazivanje simboličkih, metaforičnih i fikcionalnih senzacija. Njemački kipar Joseph Beuys je od 1965. do 1983. radio s različitim mekim materijalima (filc, med, maslac i otpadne masnoće) da bi prostornom instalacijom izazvao arhetipski simbolički osjećaj mekoće, topline i truljenja. Meki materijal je simbol međustanja između čvrstoće kristala i nematerijalnosti (fluidnosti, protoka, zračenja) energije. Medijalna situacija izlaganja mekih materijala, tj. amorfne materije ili materije u primarnom obliku ukazuje na Beuysovo alegorijsko bavljenje procesima transformacije kozmičke materije. Engleski kipar Barry Flanagan je krajem 60-ih radio instalacije od platna i konopa formirajući fantastičke i humorne prostore. Karakterističan primjer je instalacija napravljena od platnenih vreća ispunjenih pijeskom i nabacanih na gomilu. Duguljaste platnene vreće nabacane jedne preko drugih su hrpa, a nisu gomila kako bi to pijesak u njima mogao biti. Grupa *OHO* je tijekom 1969. godine realizirala seriju radova s mekim materijalima. Oni prethode procesualnim radovima u prirodi s energijama (gravitacijom, vatrom). Karakteristični primjeri anegdotskih prostora s izložbe *Pradjedovi su*: (1) Milenko Matanović je realizirao instalaciju *15 rimskih brežuljaka* od vune, alegorizirajući rimski

makro pejzaž, (2) David Nez je pomoću dugih pramenova metalne vune ispunio prostor postavljajući ih kao niti paučine, a nastali ambijent je nazvao *Džungla*, (3) Andraž Šalamun je realizirao ambijent *Šuma* modelirajući šumu od mekih jastuka najčešće falusnih oblika nagovješćujući erotizirani prostor, i (4) Tomaž Šalamun je realizirao instalaciju *Sijeno cigle kukuruzovina* suprotstavljajući geometričnost cigle i amorfnost oblika gomile sijena i kukuruzovine. Osim eksperimenata s mekim kiparskim materijalima, na prijelazu 60-ih u 70 nastaju i slike s platnom koje nije napeto na okvir nego visi na zidu, ostvarujući određenu reljefnost i izlazeći iz pikturalne plohe u prostor. Takve slike su reakcija i na idealne modernističke apstraktne pikturalne plohe i na minimalistička, vrlo predmetna, uobličena platna. Karakteristični radovi su slike Barryja Flanagana *August 1* (1969.) i Reinera Ruthenbecka *Mokro platno* (1973.).

LITERATURA: Bel, Brej4, Cela1, Cela2, Cela9, Cela 10, Com2, John1, Koz3, Morri1, Morri2, Morri3, Morri4, Beu3, Buc9, Bürg2, Den103, Mof2, Serr1, Sey1, Tis2, Zab4

Meki izraz. Meki izraz je u likovnim umjetnostima zamisao analogna zamislima mekog pisma i meke misli u književnosti, filozofiji i teoriji eklektičnog postmodernizma. Ona se zasniva na: (1) poništavanju logocentričnih odnosa (umjetničko djelo - subjekt, svijest ili duh), odnosno, ako se i ukazuje na misao/duh oni se tumače kao mimezisi povijesnih subjektivnosti, (2) pluralnoj koncepciji hipoteze subjekta, drugim riječima, u djelu ne postoji jedan glas identiteta nego mnoštvo nekonzistentnih različitih glasova trenutne indeksacije, (3) relativi-zacija spolnog/rodnog identiteta - preuzimanje *mekog* kao ženskog introspektivnog, erotiziranog i *kao subjektivnog* izraza koji je decentriran u odnosu na velike muške metajezike Zapada, (4) nadređenost narativnog, fikcionalnog i simboličkog formalnom i strukturalnom tekstu, (5) eklektično kretanje kroz međusobno nekonzistentne stilove, žanrove, pojave i izraze u povijesti umjetnosti, (6) upotreba organskih, mekih, neoštrih i *kao* subjektivnih (ekspresivnih) formi asocijativnog potencijala, i (7) odbijanje eksplicitnog autopoetičkog stava u ime introspektivne paraautobiografske naracije koja uvijek ostaje vanjska i asimetrična djelu.

Umjetnost mekog izraza stvarali su, između ostalih, Frida Kahlo, Francesco Clemente, Sandro Chia, kao i Andraž Šalamun, Nina Ivančić, Edita Schubert.

LITERATURA: Ive2, Den46, Den50, Den53, Den54, Den84, Den95, Košč3, Medv1, Medv2, Medv3, Medv10, Medv13, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Oliv7, Oliv13, Pley4, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Postmoder1, Stip1, Vat1, Wellm1

Melankolija. Melankolija je prema psihoanalitičkoj teoriji: (1) u individualnom smislu svojstvena depresivnom temperamentu neurotika koji nastaje iz žalosti za majčinskim objektom, (2) u kolektivnom smislu je svojstvena religijskoj sumnji (Julia Kristeva je zapisala da nema ništa tužnije od mrtvog Boga), njoj su sklone epohe u kojima se odigravao kolaps religijskih i političkih ideala (u vrijeme krize melankolija rasprostire svoju arheologiju, proizvodi svoje prikaze i znanje), i (3) posebnost ženske melankolije se izražava kao agresivnost prema samoj sebi i tu je ključno pitanje uvjeta pod kojima je aktualni kulturni i simbolički poredak ženama prihvatljiv na takav način da one pristaju na njega. Melankolija kao paradigmatski model postmoderne epohe je postpovijesna tuga odsutnog smisla: (a) postmoderno doba je melankolično doba budući da je to vrijeme ne samo poslije smrti Boga (ničeanski modernizam) nego i vrijeme nakon sloma povijesne i utopijske nužnosti modernističkog progresa, (b) postmoderno doba karakterizira spoznajni raspad individue na razlikujući biološki organizam i simbolički subjekt, a simbolički subjekt postaje legitimni jezički i semiotički reprezent hipoteza o čovjeku, i (c) smisao postmoderne epohe i njena beskrajna tuga koju smjenjuju kratkotrajne poze spektakla (analogije radosti) proizlazi iz njene institucionalne jezičke otuđenosti koja gradi umjetni svijet fantazmatske i iluzionističke realnosti koja više nije proizvod čovjeka (kao što je to bilo u modernizmu ili Boga kao što je bilo u srednjem vijeku) nego otuđenog praznog označiteljskog rada jezika.

LITERATURA: Bart20, Bart22, Benja4, Den16, Gube1, Kris9, Kris10, Kris11, Sont3, Saont4

Mentalne konstrukcije. Mentalne konstrukcije su umjetnički radovi (dijagrami, serije fotografija, tekstovi) konceptualne umjetnosti koji: (1) formalno prikazuju proces mišljenja (zamišljanja, koncipiranja) vizualnog umjetničkog rada, i (2) određuju mentalne predodžbe i zamisli, tj. ukazuju se kao osnova oblikovanja misli. Mentalne konstrukcije se zasnivaju na stavu da je konceptualna umjetnost određena idejama i da su one njezin predmet. Unutrašnjim (mentalnim) procesima potrebni su vanjski kriteriji, a to su primarne vizualne strukture koje prikazuju stupnjeve razmišljanja o vizualnom obliku, poretku ili odnosima prostornih elemenata. Zamisao mentalnih konstrukcija je koncipirana uspostavljanjem odnosa vizualne strukture i mentalne predodžbe (slike) posredovanjem geometrijskih dijagrama koji otkrivaju pravila uspostavljanja odnosa. Tipična mentalna konstrukcija je struktura deset kosih linija: / // /// //// ili 1 11 111 1111 ili 1 2 3 4 koja simulira mentalni

proces brojenja razlažući ga na niz uzastopnih sekvenci koje prikazuju postupak zbrajanja. Mentalne konstrukcije su osnova analize lingvističke i semiotičke prirode umjetnosti koju je provodila *Grupa 143* od 1975. do 1980. godine. Mentalne konstrukcije ukazuju na sintezu konstruktivnih metoda vizualnog oblikovanja svojstvenih konstruktivizmu i neokonstruktivizmu s teorijskim lingvističkim, semiotičkim i psihološkim postupcima interpretacije mišljenja o vizualnom u konceptualnoj umjetnosti.

LITERATURA: Šuv2, Šuv3, Šuv5, Šuv6, Šuv8, Šuv11, Šuv12, Šuv13, Šuv16, Šuv18, Witt2

Mentalni prostor. Mentalni prostor je zamisao umjetničkog djela koje postoji samo kao ideja, koncept ili mentalna predodžba prostora, odnosno, teorijskog umjetničkog djela koje govori o hipotetičkim apstraktnim (matematičkim), mentalnim (psihološkim) i spiritualnim (mističkim) prostorima. Zamisao mentalnog prostora uveli su i razradili 1978.-1980. konceptualni umjetnici Nenad Petrović, Zoran Belić W. i Miško Šuvaković, istražujući praktične i teorijske aspekte transformacije umjetničkog ambijenta. Nenad Petrović je razvio teoriju transformacije umjetnosti kao koncept preobrazbe fenomenologije ambijenta (pojavnosti i izgleda ambijenta) u jezičku i kontemplativnu konstrukciju hipotetičkog apstraktnog, mentalnog i duhovnog prostora. Neformalna teorijska i istraživačka institucija *Zajednica za istraživanje prostora* (1982.-1987. Zoran Belić W., Dubravka Đurić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić, Miško Šuvaković) objavljivala je časopis *Mentalni prostor* koji je proistekao iz teorijskih istraživanja pojma prostora u umjetnosti, tj. analize i rasprave teorije umjetnosti i teorije u umjetnosti.

LITERATURA: Beli1, Beli2, Beli3, Beli5, Beli7, Beli8, Beli9, Beli10, Beli11, Beli12, Petro1, Petro2, Petro3, Petro4, Petro5, Petro6, Petro7, Petro8, Šuv8, Šuv10, Šuv11, Šuv21, Šuv33, Šuv34, Šuv75

Mentalno. Mentalno je: (1) skup bioloških svojstava, sposobnosti i djelatnosti predočivanja specifičan za ljudski organizam, (2) ljudska urođena ili stečena sposobnost pripisivanja zamisli, koncepata i shema objektima i pojavama vanjskog svijeta, i (3) mentalnim se nazivaju funkcionalne (praktične, smislene i usmjerene), stečene ili urođene sposobnosti prikazivanja, razumijevanja i jezičkog djelovanja. Mentalnom predodžbom ili slikom naziva se introspektivnim putem dostupni doživljaj vizualnog karaktera. U teoriji se mentalna slika tumači kao oblik zamišljanja i predočivanja koji prethodi jeziku ili je određena vrsta privatnog jezika misli (jezika duha) koji tek treba prevesti u govorni, pisani ili umjetnički (vizualni, poetski, zvučni) jezik. Mentalno u konceptualnoj umjetnosti je estetički i teorijski stav po kojem: (1) mentalne predodžbe prethode umjetničkom djelu i uzrokuju ga, (2) umjetničko djelo prikazuje i ukazuje na mentalne predodžbe umjetnika, i (3) umjetničko djelo uzrokuje mentalne predodžbe promatrača. Može se reći da svako umjetničko djelo u procesu recepcije postaje mentalna predodžba. Ali tek neka umjetnička djela odnos vizualnog prikaza i mentalne predodžbe postavljaju za objekt istraživanja i izražavanja. Odnosima vizualnih prikaza i mentalnih predodžbi bavili su se postminimalni i konceptualni umjetnici Mel Bochner, Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler, *Grupa Kôd, Grupa (Ǝ*, Zoran Popović, Gergelj Urkom, *Grupa 143*.

LITERATURA: Con1, Con2, Con3, Dret1, Fod1, Fod2, Gibs1, Legg1, Lipp4, Lipp190, Miš7, Miš8, Miš9, Pop1, Potrč6, Šuv2, Šuv8, Šuv11, Urk1

Metafora. Metafora je retorička figura u kojoj je jedan predmet opisan terminima drugog. Metafora je jezičko izražajno sredstvo prenošenja značenja, nedoslovne ili neobičajene upotrebe riječi. Metafora je riječ koja zamjenjuje drugu riječ na osnovi sličnosti ili analogije njihovih značenja. Metafora uz doslovno značenje riječi uključuje i dodatni smisao ili višak značenja. Ona je značenjski višak koji nadilazi doslovna ili konvencionalna značenja. Sa stajališta Searleove teorije govornih činova pojam metafore se tiče odnosa doslovnog značenja riječi i rečenica, s jedne strane, i govornikovog ili iskazanog značenja, s druge strane. Značenje pojedine riječi nije samo njezino doslovno, uobičajeno značenje nego i značenje koje joj pridaje govorni subjekt svojim namjerama da nešto izrazi ili iskaže. Metafora kao sredstvo prosuđivanja i komuniciranja misli (I. A. Richards) osnovna je govorna figura, jer jezik nikada nije doslovni govor i jer između jezika (riječi i rečenica) i svijeta ne postoje direktne uzročne i materijalne veze. Odnosi jezika i svijeta su konvencionalni, analogni ili zasnovani na sličnosti. Analitički filozof Nelson Goodman je pisao da je metafora nova (mlada) činjenica, a da je činjenica ostarjela metafora, tj. metafora koja je kodificirana i prihvaćena kao *doslovna* činjenica. Ono što razlikuje metaforu od drugih retoričkih figura i značenjskih mehanizama je korištenje već postojećih doslovnih ili konvencionalnih termina za stvaranje novog (nedoslovnog) značenja. Smisao i funkcije metafore bitni su za razumijevanje poezije, proze, filozofije i znanosti. Umjetničke metafore nisu konvencijama utvrđene nego sadrže neočekivane, proizvoljne, slučajne ili nadahnute upotrebe riječi, zamjene riječi i

pomicanje njihovih značenja. Kada se jednom utvrde, definiraju i interpretiraju, filozofske i znanstvene metafore smatraju se kodificiranim, utvrđenim i doslovnim značenjima. U tom smislu Jacques Derrida dekonstrukciju tumači kao razotkrivanje metaforičke strukture u metafizičkim tekstovima zapadne filozofije.

LITERATURA: Bad5, Božič9, Erj3, Lodg1, Lodg2, Met1, Rico1, Šuv24

Metajezik. Metajezik je jezik čiji je sadržaj: (1) pojedinačni prirodni jezik, (2) artificijelni jezik znanosti i umjetnosti, ili (3) opći lingvistički, semiotički i filozofski pojam jezika. Prema Ludwigu Wittgensteinu svaki jezik ima strukturu o kojoj se tim jezikom ne može govoriti, ali zato postoji drugi jezik koji se bavi strukturom prvog jezika, a sam ima neku novu strukturu. Moguće je stvoriti beskrajnu hijerarhiju jezika o jeziku. Prvostupanjski jezik je jezik kojim se grupa praktičara koristi u svakodnevnom životu i radu da bi međusobno komunicirala, priopćivala misli, izražavala želje, uvjerenja i namjere. Drugostupanjskim jezikom naziva se metajezik koji govori o prvostupanjskom jeziku. N-to stupanjskim jezikom naziva se metajezik koji govori o hijerarhiji odnosa prvostupanjskog i drugih metajezika. Metajezik je operativno sredstvo znanosti, filozofije i teorije umjetnosti. Umjetničko djelo i oblici umjetničkog izražavanja su prvostupanjski jezici (objekt proučavanja) kritike, teorije, povijesti i filozofije umjetnosti. U formalnom smislu: (1) umjetničko djelo, govor i ponašanje umjetnika su prvostupanjski jezik umjetnosti, (2) jezik kritike koji prati, opisuje i sudjeluje u nastajanju umjetnosti je drugostupanjski metajezik, (3) diskursi povijesti umjetnosti, teorije umjetnosti ili specifičnih disciplina teorije umjetnosti (sociologija umjetnosti, psihologija umjetnosti, semiotika umjetnosti) su trećestupanjski ili N-to stupanjski metajezici budući da razmatraju prvostupanjske jezike umjetnosti, diskurse kritike i teorije umjetnosti i (4) diskursi filozofije i estetike su N-to stupanjski metajezici (metajezici najvišeg reda) budući da razmatraju opća pitanja hijerarhije jezika umjetnosti, diskursa kritike i teorije umjetnosti kao i opća filozofska pitanja mišljenja i pisanja o umjetnosti. U odnosu na svakodnevni govor i oblike ponašanja u društvu jezici umjetnosti su drugostupanjski, budući da percepciju, stvaralačke mogućnosti, oblike prikazivanja i izražavanja ne koriste u prvostupanjskoj životnoj komunikaciji nego kao oblike drugostupanjske upotrebe jezika izražavanja i prikazivanja radi postizanja umjetničkog i estetskog značenja i vrijednosti. Kada se promatra slika na kojoj je naslikan portret osobe, ne percipira se samo osoba (ne kaže se "Vidim osobu N.N.") nego da je portret umjetnička slika (kaže se "Vidim osobu N. N. na umjetničkoj slici").

U strukturalističkoj psihoanalitičkoj teoriji Jacquesa Lacana zastupa se teza "Nema metajezika!" jer rad nesvjesnog i subjekta prodire u svaki jezik pa i u metajezik, narušavajući objektivnost i egzaktnost znanosti zasnovanih na metajezičkom poretku. Poststrukturalistička teorija zasnovana na lacanovskoj psihoanalizi u teorijski govor psihoanalize, filozofije i teorije umjetnosti uvodi ekonomiju književnog govora i primjere iz umjetnosti, da bi pobudila sumnju o metajezičkom poretku. U teorijski metajezik uvode se paradoksi, nekonzistentnost, subjektivnost i djelovanje nesvjesnog. Lacanova kritika želi pokazati da ni jedan jezik nije privilegiran i da nema ulogu objektivnog kriterija i zakona. Dok su postavangarde (neodada, fluksus, postminimalna umjetnost, konceptualna umjetnost) težile preobrazbi umjetničke prakse u metajezik kojim umjetnik govori (prikazuje, pokazuje, teorijski raspravlja) o umjetnosti, svijetu umjetnosti i kulturi, umjetnost postmoderne 80-ih i 90-ih ukazuje na relativnost društveno i kulturološki ozakonjenih metajezika u umjetnosti i kulturi. Želi se pokazati da se aspekti metajezika pojavljuju u prvostupanjskoj praksi, ali i da prvostupanjska praksa prodire u tipični N-to stupanjski metajezik teorije umjetnosti, filozofije umjetnosti i estetike.

LITERATURA: Artla11, Blac1, Devit1, Kraus15, Lac8, Lodg2, Marti1, Miš4, Miš7, Šuv63, Todo2, Todo3, Žiž1

Metamedij. Metamediji ili postmediji su, po Levu Manoviču, kompjutorska multimedija i kompjutorske komunikacijske mreže, budući da nova kompjutorska multimedija upotrebljava stare medije kao svoj osnovni materijal.

U modernizmu, pronalaskom novih mehaničkih i elektronskih medija reprodukcije (od fotografskog svjetlosno-kemijskog bilježenja slike i fonografskog bilježenja zvuka do elektromagnetnog sinkronog bilježenja slike i zvuka) dolazi do akumuliranja medijskih ili tehničkih zapisa realnosti. Ključni interes modernizma, kao avangarde starih medija, pronalazak je novih formi, tj. pronalaženje različitih načina da se humanizira i objektivizira potpuno strana slika svijeta koju pružaju mehaničke i elektronske medijske tehnologije. Avangarda novih medija više se ne bavi promatranjem i prikazivanjem vanjskog svijeta na novi način nego je usmjerena novim načinima pristupanja i korištenja prethodno medijski akumuliranih podataka. Metamedijska umjetnost i kultura zasnivaju se na digitalnom kompjutoru kao bitnoj tehnologiji

za obradu informacija i zastupanje ili simulaciju svih drugih medija.
Nova avangarda 90-ih bavi se novim načinima pristupanja i manipuliranja informacijama. Njene tehnike su hipermediji, baze podataka, pretraživači, uspoređivanja podataka, obrada slike, vizualizacija i simulacija. Novi informatički radnik ne pristupa materijalnoj realnosti direktno nego koristi medijske zapise i zaokupljen je prethodno akumuliranim zapisima i prikazima, odnosno, mogućnostima njihove transformacije. Dolazi do potpune nestabilnosti i transfigurativnosti u kojoj se instrumentarij društvene borbe provodi unutar politike, znanosti ili organizacije svakodnevnice na način simuliranog i dizajniranog estetskog iskustva. Suvremeno estetsko iskustvo nije autonomno formulirano kroz umjetnost nego kroz javne i masovne medije (kompjutor-net-kompjutor) u kulturalnoj proizvodnji, razmjeni i potrošnji informacija. Mediji i njihovi efekti su otvoreno kulturalno okruženje koje softverskim manipulacijama može postati bilo što: eko sistem, paradigma znanosti, politička atmosfera, pornografski objekt, posebnost umjetnosti, ali i tvornica, tržni centar i privatni prostor za proizvodnju, razmjenu i potrošnju materijalnih efekata simboličkih (softvereskih) manipulacija. Riječ je o potpunoj neodređenosti koju Lev Manovič opisuje kao stalno umnožavanje mogućnosti. Mogućnost kreiranja stabilnog novog jezika također je subvertirana stalnim uvođenjem novih tehnika. Tako novi mediji ne samo da nude mnogo više opcija nego stari nego nastavljaju rasti i šire se u vremenu. U kulturi kojom vlada logika mode, to je zahtjev za stalnom inovacijom, umjetnici su skloni bez prestanka prihvaćati nove raspoložive opcije i odbacivati one koje su im poznate. Svake godine, svakog mjeseca, svakog dana predstavljaju se novi efekti koji istiskuju one koji su ranije dominirali i tako destabiliziraju svako stabilno očekivanje koje su gledaoci i potrošači mogli razviti.
Po Manoviču od Novih vizija, Nove tipografije, Nove arhitekture 20-ih, došlo se do novih medija 90-ih; od *čovjeka s filmskom kamerom* (Vertov) do korisnika opremljenog pretraživačem, programom za analizu slike, programima za vizualizaciju; od filma, tehnologije gledanja, došlo se do kompjutora, tehnologije memoriranja; od začudnosti do informatičkog dizajna. Ukratko, avangarda postaje softver. Ovaj iskaz treba razumjeti na dva načina. Na jednoj strani, softver kodificira i naturalizira oblike stare avangarde. Na drugoj strani, novi principi softverskog pristupa medijima predstavljaju novu avangardu metamedijskog društva. Umjetnost u epohi metamedija, masovne multimedijske kompjutorske tehnologije proizvodnje, razmjene i potrošnje, postaje vrsta dizajniranja kao organizacije i kao produkcije nove (arbitrarne i artificijelne) društvene realnosti (varijantnih sistema predočavanja, prisvajanja i identifikacija).
LITERATURA: Hans1, Mano1

Metaproza. Metaproza je književno učeno i postpovijesno pisanje koje iscrpljuje estetiku modernizma ukrštajući paradoksalne obrasce pisanja (*écriture*): (1) visokomodernistički autorefleksivni pogled na postupak pisanja - priče Waltera Abisha iz zbirke *99: Novo značenje* formom ready-madea (citata ili doslovnog uvođenja u književno pismo neknjiževnog pisanja ili efekata pisanja) i naglašenom fragmentarnošću ukazuje se na autorefleksivne specifikacije tragova pisanja koji sebe razotkrivaju/pokazuju, (2) fragmentarno teoretiziranje ugrađeno u narativni tok - Mario Vergas Llosa prozni tekst *Stalna orgija* razvija u tri dijela (a) povjerljivi razgovor s Flaubertovom Emmom Bovary, (b) kritičku studiju o nastanku teksta i (c) navod Flaubertovog romana dat u obliku pitanja i odgovora, (3) stilsku i žargonsku simulaciju modela romana *(remake)* - Edgar Laurence Doctorow u *Ragtimeu* historizira i mitski kodira epohu *raggea*, a John Barth u romanu *Trgovac duhanom* simulira sočnost ranog engleskog romana, (4) međusobno isključujuće pripovjedačke tokove - John Fowles u romanu *Žena francuskog poručnika* ili John Barth u noveli *Izgubljen u kući smijeha* sinkrono ekspliciraju način (metodu) pripovijedanja, i (5) narativni diskontinuitet se razvija u rasponu od prekida toka priče umetanjem autorefleksivnih fragmenata ili dokumentarnog materijala do razbijanja uobičajenog topografskog rasporeda teksta na stranici knjige (Raymond Federman u *Dvostruko ili ništa*). Metaproza razrađuje paradokse prikazivanja koji proizlaze iz stava da je povijest povijest diskursa. Autorefleksivni aspekti sugeriraju da realističnost naracije nije izvedena iz realnosti koju prikazuje nego iz konvencija koje definiraju smislenost naracije i fantazma koje društvo prihvaća kao aktualnu i povijesnu realnost. John Barth u romanima *Pisma* i *Studijsko putovanje* gradi polifonijski tekst u kojem glavni likovi i autor govore složenim glasovima i stilovima kako bi se reducirao autoritet (centriranost) pripovjedača. Odnos proznog teksta i komentara (navođenje literature, objašnjenja imena i pojmova) je tako strukturiran da razara kontinuitet naracije i naratora.
LITERATURA: Fed1, Geyh1, Hut1, Hut2, Lau1, Lodg1, Mch1, Wau1

Metaspiritualna umjetnost. Metaspiritualna umjetnost je naziv za simbolička, arhetipska, narativna i alegorijska umjetnička djela (slike, performanse,

ambijente) postavangarde i postmodernizma, koja nastaju citiranjem, kolažiranjem, montažom i simulacijom tekstualnih i slikovnih tragova, poruka, zamisli i učenja spiritualnih (ezoteričnih, mističkih) tradicija Zapada i Istoka. Prefiks meta ukazuje da u doba kasnog modernizma i rane postmoderne ne postoje direktni kontakti s izvornim duhovnim učenjima i mističkim doživljajem nego da je umjetničko djelo jedna od drugostupanjskih (meta) interpretacija spiritualnog. Umjetničko djelo ne govori samo o spiritualnom iskustvu nego i o simboličkim povijestima tog iskustva. Kao oblik rada u konceptualnoj umjetnosti (mistički i transcendentalni konceptualizam), metaspiritualna umjetnost se bavi autorefleksivnim načinima realiziranja i interpretiranja dematerijalizacije umjetničkog objekta. Predstavnici su: Joseph Beuys, Robert Barry, Ian Wilson, grupa *OHO*, *Grupa Kôd*. Metaspiritualna umjetnost kao oblik rada u land artu, horizontalnoj plastici i performansu ukazuje na simbolizacije egzistencijalnih modela: staništa, hramova i rituala. Umjetničko djelo je model ili simulakrum povijesnih i civilizacijskih primjera likovnog, arhitektonskog i ritualnog uobličivanja duhovnosti i života. Predstavnici su: Richard Long, Hamish Fulton, Michael Heizer, Alice Aycock, Wolfgang Laib, Dani Karavan, kao i Zoran Belić W., Marko Pogačnik. U postmodernističkom slikarstvu (transavangarda, neoekspresionizam, anakronizam) slikarstvo se definira kao vizualni govor (retorika, citat, kolaž, montaža, simulacija) o slikarskim modelima prikazivanja i izražavanja simboličkih, arhetipskih, narativnih i alegorijskih tema mističke i ezoterijske tradicije (alkemije, magije, kontemplativnih tehnika). Postmodernističko metaspiritualno slikarstvo je eklektički pokušaj obnove, ali i parodiranja i dekonstrukcije tradicije spiritualnog slikarstva Zapada. Predstavnici su: Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Carlo Maria Mariani, kao i De Stil Marković, Željko Kipke.

LITERATURA: Den76, Kusp10, Šuv11, Šuv38, Šuv46

Metateatar, teorijski teatar i metaperformans, teorijski performans. Metateatrom ili teorijskim teatrom i metaperformansom ili teorijskim performansom nazivaju se izvođački scenski i izvanscenski umjetnički događaji čiji cilj nije postizanje izražajnog ili reprezentacijskog umjetničkog ili estetskog efekta nego i autorefleksivna, pedagoška ili teorijska rasprava prirode, smisla i koncepta teatra i performansa umjetničkim izvođačkim sredstvima.

Autorefleksivni teatarski ili performans rad pokazuje i prikazuje kako nastaje, postoji i djeluje situacija, događaj ili predstava. Upotrebom tjelesnih radnji, stvaranjem bihevioralnih situacija i demonstriranjem narativnih postupaka autorefleksivni rad ne prikazuje, ne izražava i ne simbolizira *priču* (mit, povijest, subjektivni doživljaj) nego pokazuje kako se u teatru upotrebljavaju tjelesne radnje, omogućavaju bihevioralne situacije i razvijaju bihevioralne ili govorne narativne sheme. Teorijski karakter metateatra i metaperformansa se zasniva na izvođenju teatarske ili performans *predstave* kao izvođačkog mimezisa i simulacije teorijskih, kulturalnih i ideoloških diskursa. Teatarski ili performans rad ne zastupa samo određene teorijske i ideološke aspekte nego strukturom označavanja pokazuje kako događaj, situacija ili predstava proizvode prostor za teoriju i ideologiju. Arthur C. Danto je ukazao da je svako umjetničko djelo prvenstveno vlastita interpretacija, a da umjetnička djela XX. stoljeća teže u što većoj mjeri postati u teorijskom smislu interpretativna. Kada se kaže da umjetničko djelo (kazališna predstava, performans) postaje interpretativno, ukazuje se na *moć* izvođačkog umjetničkog djela (kazališne predstave, akcije performansa) da proizvede teorijska ukazivanja, značenja, vrijednosti i smisao u onom smislu u kojem Duchampovi ready-madei prestaju biti svakodnevnim predmetima i umjetnikovim činom (pre-označavanja, re-kodiranja, premještanja iz konteksta u kontekst) postaju umjetničko djelo, iako se materijalno nisu bitno promijenili (preoblikovali).

Kasnomodernistički i postmoderni teatar i performans (Richarda Schechnera, Richarda Foremana, Roberta Wilsona, Johna Cagea, Josepha Beuysa preko Jana Fabrea do Anthonyja Howella, Dragana Živadinova, Emila Hrvatina, Sergeja Gorana Pristaša, Jérômea Bela, Mårtena Spånberga, *TkH*-a,) postaje *diskurzivni stroj* proizvodnje simultanih, a različitih interpretativnih nivoa determinacije izvođenja: (1) situacije (naglašeni prostorni, ambijentalni ili ekološki, a ne akcioni karakter scenske realizacije), (2) događaja (naglašeni akcioni i bihevioralni karakter unutar kontinuuma ili fragmentiranja prostora i vremena), ili (3) reprezentacije (ambijentalni i akcioni karakter su u funkciji prikazivanja i pripovijedanja, zastupanja, stvarnih ili fikcionalnih situacija i događaja, odnosno njihovih diskursa). Priznati teatarskom i performans umjetničkom radu legitimnost teorijske interpretacije znači priznati da se u umjetnosti (teatra i performansa) događaju isti procesi uspostavljanja produkcije, hermeneutičkih krugova interpretacije ili intertekstualnog međuodnosa kao i u diskursima filozofije (estetike), teorije književnosti, teorije teatra i teatrologije ili psihoanalize. To znači pokazati da teorija nije samo znanje koje je situirano u verbalnom govoru

nego i znanje koje se situira i desituira (premješta, otklanja, pomiče) u svakoj umjetničkoj instituciji, a time i u samoj njezinoj sposobnosti uspostavljanja kao diskurzivne prakse. Ali, treba podsjetiti i na Lacanovu tezu "Nema metajezika!" Ova teza je suštinska i za postavangardni postmodernistički teatar i performans. Kada se u teorijskoj psihoanalizi tvrdi da "Nema metajezika!" ne negira se postojanje primjera, izraza i uzoraka metajezika (produkcije metajezika), ali se pokazuje da metajezici nemaju univerzalnu zakonomjernu i zakonodavnu legitimnost povlaštenog jezika o jeziku. U proteorijski metaizvođački rad teatarskog diskursa upisuju se pojedinačnosti (fragmentacije) tjelesnosti, subjektivnosti, slučaja, paradoksa ili kodova teatarske povijesti (samobitnosti teatra kao predstave). Postoji kruženje između konstruiranja metajezika o teatru i iskoraka u pojedinačnost neponovljivog slučaja egzistencijalnog izvođenja. Zapravo materijalni poredak teatra i performansa, njihova označiteljska strukturiranost, pruža otpor dominaciji sigurnog i legitimnog znanja kulture, zemljopisne lokacije, povijesnog trenutka.

LITERATURA: Banc5, Barba1, Barba2, Barba3, Barba4, Barba5, Biri1, Biri3, Carls1, Dan3, Dan4, Fort2, Fou20, Gold2, Gold4, Gold5, Grot1, How1, Hux1, Inn1, Kos1, Leh2, Maca1, Marr1, Pav3, Roose1, Rost1, Sche1, Sche2, Sche3, Sche4, Sche5, Stu1

Metaumjetnost. Metaumjetnost je varijantni širi naziv za konceptualnu i analitičku umjetnost. Terminom metaumjetnost naglašava se da umjetničko djelo, tekst umjetnika ili umjetnički čin pokazuju, prikazuju ili govore o prirodi umjetnosti, umjetničkom radu, svijetu umjetnosti i kulturi. Smisao metaumjetnosti nije postizanje estetskog ili umjetničkog doživljaja i iskustva nego razumijevanje i razjašnjavanje prirode, koncepta i jezika umjetnosti. Umjetničke i estetske vrijednosti su u funkciji spoznajnih ciljeva umjetnika analitičara. Metaumjetnost je uvođenje meta-vizualnih aspekata prikazivanja u slikarstvo da bi se slikom prikazalo drugo umjetničko djelo ili način prikazivanja i izražavanja u slikarstvu (Jasper Johns, *Support-Surface*, Tugo Šušnik). Francuski slikari pripadnici grupe *Support-Surface* su simulirali slikarsku kompoziciju, teksturu, nanos boje i gestu američkog apstraktnog ekspresionizma (Pollocka, Newmana, Rothka). Louis Cane je pisao da u svojem radu razvija način nanošenja boje koji podsjeća na Pollockov i Rothkov, iz čega se izvodi zaključak da je u jednom periodu rada pikturalno spoznavao Pollockov i Rothkov način nanošenja boje, uspostavljajući mimetički (prikazivački) i metajezički (interpretativni) odnos između vlastitog slikarstva i slikarstva američkog ekspresionizma. Metaumjetnost je realizacija teorijskih objekata, tj. umjetničkih djela čiji je smisao pokazivanje, prikazivanje, problematiziranje ili modeliranje teorijskih aspekata umjetnosti (rani *Art&Language*, Joseph Kosuth, Mel Bochner, Robert Barry, Lawrence Weiner). Instalacije Mela Bochnera *Aksiomi indiferencije* (1971.-1973.) su umjetnički radovi koji pokazuju teorijsku tezu da su prostorni odnosi posljedice logičkih propozicija, a ne vizualne fenomenalnosti (plastičnosti, pikturalnosti). Bochner je na podu ljepljivom trakom markirao kvadratnu konturu. Na traci je ispisao jezičku formulaciju koja određuje prostorne odnose novčića s konturom. Na primjer, na jednoj kvadratnoj konturi zapisao je svi su izvan, a na susjednoj svi nisu izvan. Suglasno zapisu postavio je novčiće izvan i unutar konture. Metaumjetnost je transformacija stvaralačkog, produktivnog ili proizvodnog rada u teorijski rad umjetnika (teoriju umjetnika), tj. umjetnik postaje neka vrsta teoretičara koji tekstualnom analizom i raspravom opisuje, objašnjava i interpretira prirodu umjetnosti (Joseph Kosuth, *Art&Language, The Society for Theoretical Art and Analyses*, kao i *Grupa Kôd, Grupa (Š*, Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, *Grupa 143, Zajednica za istraživanje prostora*). Tekst članova grupe *Art&Language* (Terryja Atkinsona i Michaela Baldwina) *De Legibus Naturae* (1971.) metajezički je esej koji raspravlja o ontologiji umjetnosti. U odnosu na umjetnička djela i svijet umjetnosti ukazuje se kao lingvistička i filozofska rasprava, ali izvedena s pozicija, uvjerenja i gledišta umjetnika.

LITERATURA: Albe1, Ali1, Artla9, Burn2, Con1, Con2, Con3, Corr2, Harr22, Mey1, Mor5g6, Morg14, Pip1, Pip2, Prinz1, Ram1, Ram2, Schla1, Šuv5, Šuv6, Šuv8, Šuv22, Šuv27, Šuv33, Šuv34, Šuv63, Šuv65, Šuv77

Metonimija. Metonimija nastaje kada se neki pojam (predmet) izražava nekim drugim pojmom (predmetom) koji je s prethodnim u prostornoj, vremenskoj, vizualnoj ili uzročnoj vezi. Pojam metonimije je retoričko književni termin koji se može primijeniti na raspravu i analizu likovnog umjetničkog djela koje svoja značenja uspostavlja na prostornoj, vremenskoj, vizualnoj ili uzročnoj vezi između izgleda djela i onoga što pokazuje, izražava ili označuje. Fotografska, filmska i video umjetnička djela teže doslovnom prikazivanju snimljenog objekta (predmeta, situacije, događaja) i značenja uspostavljaju kao metonimije, budući da između objekta prikazivanja i snimke postoji uzročni lanac uspostavljanja i utvrđivanja slike (svjetlosno kemijski u fotografiji i filmu, svjetlosno elektronski u videu). Kada su u pitanju prikazivačka umjetnička djela, situacija je znatno složenija. Ona se mogu promatrati i kao metonimijska i kao metaforična.

Prikazivačka djela se promatraju kao metonimijska kada se odnos likovnog prikaza i predmeta koji on prikazuje prepoznaje kao uzročni odnos, a kao metaforička kada se odnos likovnog prikaza i prikazanog predmeta prepoznaje kao proizvoljni ili slučajni odnos. Realističko slikarstvo naglašava metonimijske odnose, u nadrealizmu se potencira metaforični karakter likovnog prikaza, dok apstraktno slikarstvo, posebno konkretistička djela, odbacuje i metaforu i metonimiju. Karakteristično je da se u modernističkom slikarstvu teži redukciji metaforičkog, odnosno pokazuje se da je svaki metaforički poredak ili složeni efekt metonimije ili stvar slučajnih veza označivanja. U postmodernističkom slikarstvu teži se stavu da je svaka metonimijska karakterizacija likovnog djela zapravo prikrivena metafora. Drugim riječima, ne postoji doslovni i uzročni odnos slike i svijeta nego samo metaforične motivirane ili nemotivirane, proizvoljne podudarnosti. U hiperrealističkom slikarstvu zamisao doslovnog ili metonimijskog prikazivanja ostvarena je naglašivanjem vizualne fotografske sličnosti i podudarnosti slike i objekta prikazivanja. Hiperrealizam podražava fotografsku doslovnost prikazivanja i tu se krije paradoks: (1) hiperrealistička slika je metonimijska u odnosu na predmet koji prikazuje, a (2) u odnosu na fotografiju je metafora budući da prikazuje na način na koji prikazuje i fotografija, tj. ona je kao fotografija. Primjeri analitičkog slikarstva grade specifična metonimijska značenja budući da analitičke slike pokazuju strukturu i logiku stvaranja slike. Između naslova analitičke slike, same slike i značenja koje stvara postoji uzročni odnos i međusobna zamjenjivost. Slika likovnim sredstvima govori o svojem nastanku. Na primjer: (1) slika Borisa Demura *Slikano desnom rukom* ili *Slikano na ukošenoj plohi* (1978.) je metonimija jer između načina slikanja o kojem naslov govori i izgleda površine slike postoji doslovna uzročna veza, (2) značenje *Slike koja šuti* (1979.) Zorana Belića W. je metonimija jer je određeno činjenicom da površina slike pri dodiru rukom proizvodi zvuk. U teoriji se metonimija shvaća kao postupak zamjene, tj. riječ starac može se zamijeniti sintagmom sijeda glava, odnosno, umjesto slike broda može se pokazati slika jedra. Joseph Kosuth pokazuje da se na značenjskoj razini stolac kao predmet, fotografija stolca i rječnička definicija pojma stolac mogu izložiti kao tri oblika pojavnosti propozicije stolca. Umjesto čitanja definicije stolca može se pokazati na fotografiju stolca ili predmet, tj. umjesto na stolac kao predmet može se pokazati na fotografiju stolca ili se može pročitati definicija pojma stolca.

LITERATURA: Jak1, Klac2, Lodg2, Todo2, Todo3

Mimezis. Mimezisom se naziva oponašanje i iluzionističko prikazivanje predmeta, situacija, događaja i bića umjetničkim djelom. Pojam mimezisa je u modernoj umjetnosti od postimpresionizma do minimalne umjetnosti izložen kritici i destrukciji, odnosno, u apstraktnoj konstruktivističkoj, konkretističkoj i formalističkoj umjetnosti odbačen je kao povijesno prevladan. U nadrealizmu i fantastičkom slikarstvu je princip mimezisa primijenjen kao poetički obrazac, tj. nemogući, fantastični i izmišljeni događaji, situacije i bića prikazani su na način kako se prikazuje realni svijet u mimetičkoj umjetnosti. U hiperrealizmu su oblici oponašanja i iluzionističkog prikazivanja usavršeni i potpomognuti suvremenim tehnološkim sredstvima. Rezultat hiperrealizma nije ostvarivanje zamisli tradicionalnog mimezisa, jer su hiperrealistička slika i skulptura odrazi fotografije i fotografskog prikazivanja. Hiperrealistička djela su, paradoksalno, dvostruki mimezis: odrazi prikazanog objekta i odrazi tehničkog medija kojim je objekt prvostupanjski prikazan i na osnovi kojeg je izvedeno hiperrealističko djelo.

LITERATURA: Benja6, Blin1, Božič7, Bry1, Bry3, Bry4, Damnja8, Grli1, Imi1, Kud1, Marin5, Murr2, Schi1, Turv1

Mimezis mimezisa. Mimezis mimezisa je postmodernistička koncepcija umjetnosti po kojoj umjetničko djelo ne može prikazivati samu realnost, izvornu suštinu umjetničkog ili direktnu emociju umjetnika nego samo oblike prikazivanja realnosti, fantazije i jezičkih igara ustanovljene u svijetu umjetnosti i kulturi. Pojavom postmodernističkog zanimanja za prikazivanje tijekom 80-ih godina počinje se razmatrati zamisao mimezisa. Karakteristična su dva pristupa: (1) postmodernistički pristup koji iz klasične teorije mimezisa izvodi zamisao mimezisa mimezisa i kolažno-montažnog stvaranja djela od fragmenata i tragova prikaza svijeta umjetnosti i kulture, i (2) teorijsko kritički pristup koji raspravlja o uvjetima i prirodi prikazivanja u likovnim umjetnostima. Postmoderno umjetničko djelo odraz je i simulacija drugih umjetničkih djela, simboličkih prikaza, aspekata svijeta umjetnosti, kulture, društva i civilizacije. Po postmodernističkoj teoriji svako djelo iz povijesti umjetnosti nastalo je prikazivanjem modela prikazivanja, ali tek umjetnost i teorija postmodernizma to načelo postavlja za poetičku osnovu stvaranja umjetnosti.

LITERATURA: Bry1, Bry3, Bry4, Carro1, Oliva4, Oliva5, Oliva6, Oliva7, Oliva9, Oliva10, Oliva11, Oliva12, Šuv77, Šuv109

Minimalističko. Minimalističkim se naziva u žargonu svijeta internacionalne umjetnosti reduktivno

umjetničko djelo ili dojam koji ono ostavlja. To djelo je reducirano na primarni i konzistentni strukturalni odnos konstitutivnih elemenata. Minimalistički stav, izraz ili realizacija pokazuje i zastupa potpuno određenu estetiku doslovnosti (nefikcionalnosti), primarnosti (upotrebe nedjeljivih ili atomskih elemenata) i očiglednosti (jednostavne povezanosti perceptivnog i logičkog strukturiranja) poretka plošnih, objektnih ili prostornih elemenata i aspekata djela. Minimalističkim se nazivaju koncepcije slike, skulpture, muzike, dizajna, arhitekture. Dok je u minimalnoj umjetnosti koncept redukcije ili koncept primarnosti nadređen ukusu (prijemčivosti jednostavnih oblika), kod djela koja nastaju poslije minimalne umjetnosti (neo geo, nova britanska skulptura, modernizam poslije postmodernizma, dekonstruktivistička arhitektura) ukus (oslanjanje na sud o važnosti primarnog) je nadređen konceptu.

LITERATURA: Battc1, Colp1, Fer7, Fer8, Fos7, Frie2, Harr24, Kusp5, Meyerj1, Str1

Minimalna muzika. Minimalna muzika (minimal music) je postcageovska i posteksperimentalna muzička praksa koja označava granični trenutak muzičkog visokog modernizma sredine XX. stoljeća i postmoderne muzike kraja XX. stoljeća. Američka minimalna muzika nastaje na (a) prevladavanju eksperimentiranja zasnovanog na slučaju, karakterističnom za otvorene intermedijske i multimedijske produkcije Johna Cagea kojima je pojam muzike izjednačen s pojmom umjetnosti, a pojam umjetnosti s vizionarskim življenjem mistika i revolucionara, (b) prevladavanju fluksusovskog eksperimentalnog i politički anarhističkog i konkretno utopijskog rada između i preko umjetničkih disciplina, (c) kritičkom i eksperimentalnom interesu za europsku muzičku tradiciju od gregorijanskog pjevanja i barokne muzike preko povijesti kriza tonalnosti (Wagner) do satieovskog otkrića funkcije repetitivnog izvođenja (kompozicija *Vexations* iz 1893. u kojoj se jedna muzička fraza ponavlja 840 puta.) i Webernovog punktualizma, (d) na odbacivanju europskog avangardnog serijalizma i integralnog serijalizma, (e) postfilozofskom, muzičko-kulturološkom interesu za azijske kulture, prvenstveno za indijsku muziku, (f) utjecajima free-jazza, (g) na preuzimanju bitnih poetičkih odrednica minimalne umjetnosti i minimalnog plesa, što znači poklanjanje pažnje postformalističkoj doslovnosti pojavljivanja, postojanja i recepcije muzičkog djela, kao i teatralizaciji čina izvođenja muzičkog djela i teatralizaciji recepcije muzičkog djela.

Američka minimalna muzika nastaje sredinom 60-ih godina. Predstavnici su: La Monte Young (*Octet for Brass*, 1957.), Terry Riley (*In C*, 1964.), Philip Glass (*Music in 12 Parts*, 1971.-1974.) i Steve Reich (*4 organs*, 1970.). Philip Glass kao kompozitor, Robert Wilson kao režiser i Lucinda Childs kao koreografkinja su realizirali operu *Einstein na plaži* (*Einstein on the Beach*, 1975.-1976.), kojom je razriješen složeni zahvat stvaranja višemedijskog i interdisciplinarnog umjetničkog djela u minimalističkom konceptu artificijelne i arbitrarne dramaturgije, tj. artikulacije opernog događaja *(event)*. Nakon opere *Einstein na plaži* može se govoriti o razdoblju post-minimalizma. Post-minimalizmom u muzici nazivaju se dekonstrukcije i relativizacije minimalističkih obrazaca komponiranja uvođenjem narativnih, tradicionalno muzičkih, multikulturanih, itd. modela prikazivanja i izražavanja. Predstavnici postminimalne muzike su Michael Nyman, Louis Andriessen, Arvo Pärt, John Adams, kompozitorica, pjevačica i performerica Meredith Monk. Postminimalistički razvoj Glassove i Reichove muzike vodio je komponiranju operne i filmske muzike, odnosno, postmodernom eklektičnom povezivanju različitih žanrova iz povijesti muzike s minimalističkim obrascima. U srpskoj muzici 70-ih godina minimalističku muziku su stvarali Miša Savić, Vladimir Tošić, Lazarov Miodrag Pashu, Milimir Drašković (grupa *Opus 4*) i Miloš Raičković.

LITERATURA: Karo1,Laz1, Laz2, Masn1, Mont2, Novak9, Nym1, Savi2, Schwarzkr1, Str1, Toš1

Minimalna umjetnost. Minimalna umjetnost je postslikarski i postkiparski pokret nastao u SAD tijekom 60-ih godina. Minimalnom umjetnošću nazivaju se umjetnička djela zasnovana na primarnim geometrijskim objektima (kocka, paralelopiped, kubus) i strukturalnim rasporedima objekata u prostoru (instalacijama). Termin minimalna umjetnost uveo je analitički estetičar Richard Wollheim da bi označio predmetnu vizualnu granicu redukcije u slikarstvu i skulpturi. U povijesnom smislu minimalna umjetnost je nastala iz kritike: (1) subjektivnog, spontanog i ekspresivnog vizualnog likovnog izražavanja u apstraktnom ekspresionizmu i (2) zatvorenosti modernističkih autonomnih medija (slikarstva, skulpture). Umjetnici minimalne umjetnosti (Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Smithson, Mel Bochner, Sol LeWitt, Ronald Bladen, Robert Grosvenor) namjerno se suzdržavaju od pomisli da u njihovim trodimenzionalnim radovima postoji spontanost ili da se u susretu s njima može doživjeti nešto metafizičko. Njihovi radovi su isto tako izvan specijaliziranih kategorija slikarstva i skulpture

u koje se visoka umjetnost prema modernističkoj teoriji Clementa Greenberga mora klasificirati. Ako se minimalna umjetnost prihvati kao kritika i prekoračivanje ograničenja visokog modernizma, tada se ona definira kao praksa između visokog modernizma, koji dovodi do radikalnog kraja (nultog stupnja redukcionizma), i nagovještaja postavangarde i postmodernosti. Minimalna umjetnost i pop art nastali su u istom vremenu, a prema Halu Fosteru, oba pokreta izražavaju duh kasnog modernizma u kojem se razaraju granice između visoke i masovne kulture. Pop art to čini prikazivanjem potrošačke simbolike i integracijom u masovnu potrošačku kulturu, a minimalna umjetnost prihvaćanjem industrijske tehnologije i odnosima s arhitektonskim strukturama kasnomodernističkih američkih gradova. Jedno od ključnih pitanja za teoriju i povijest umjetnosti je pitanje "Što je smisao minimalne umjetnosti?" Odgovori su sljedeći: (1) prevladavanje ograničenja visokog modernizma, (2) smisao se ostvaruje pojavnošću, izgledom, direktnom i doslovnom prisutnošću specifičnog objekta i instalacije, (3) smisao se ostvaruje teatralizacijom percepcije umjetničkog djela, što znači da je promatrač prisiljen aktivno percipirati objekt ili instalaciju, krećući se oko njega i u njoj, (4) minimalna umjetnost je predteorijska, predmetna i prostorna analiza uvjeta percepcije i njezinih konceptualnih i jezičkih međuovisnosti, (5) istraživanje vizualnih i konceptualnih strukturalnih odnosa i zakonitosti, i (6) istraživanje razlika estetskih i spoznajnih učinaka koji nastaju iz materijalnih, predmetnih, dimenzionalnih (malih i velikih dimenzija), prostornih i konceptualno-strukturalnih uvjeta konstruiranja umjetničkog djela. Terminu minimalne umjetnosti sinkrono su u upotrebi termini ABC umjetnost, primarne strukture, doslovna umjetnost, umjetnost i sistem, reduktivna umjetnost, serijalna umjetnost, objektna umjetnost, postgeometrijska umjetnost, specifični objekti, teatralizacija objekta. Termin primarne strukture uveden je 1966. u povodu istoimene izložbe u *Židovskom muzeju* u New Yorku. On označuje: (1) rezultat vizualne i predmetne redukcije, i (2) načelo strukturalnosti. U slučaju minimalne umjetnosti pojam redukcija ne označuje apstrahiranje početnog mimetičkog motiva kao u apstrakciji prve polovine XX. stoljeća nego konstruktivni i konceptualni rad s apstraktnim geometrijskim aspektima predmeta i predmetnih odnosa u prostoru, odnosno kretanje od optičkog principa strukturiranja (Gestalta) prema konceptualnom principu formuliranja. U minimalnoj umjetnosti umjetnici prisvajaju geometrijske strukture slično postupcima proglašavanja ready-madea, čime sebe ne određuju kao stvaraoce nego kao autore. U tehničkom smislu redukcionistički stav se ostvaruje radom s geometrijskim elementima (predmeti, konture geometrijskih oblika), modulima, serijalnim strukturama, Gestaltima i strukturama rastera (mreže). U konceptualnom smislu redukcija ukazuje da umjetničko djelo nije primarno određeno materijalnim, prostornim i vizualnim aspektima nego konceptualnim planom i strukturalnim projektom koji se nameće predmetu ili instalaciji. Značajna odlika minimalne umjetnosti je i otvorenost svakom materijalu, što je posljedica stava da je geometrijska morfologija neovisna od posebnosti materijala. U sintagmi primarne strukture termin primarno označuje da se svaki složeni vizualni sistem može reducirati do osnovnih i početnih elemenata od kojih je izgrađen. Termin struktura označuje da se primarni elementi povezuju u pravilne i jednostavne modularne cjeline. Zamisli primarnih struktura razvijale su se u tri smjera: (1) radikalni redukcionizam vodio je napuštanju produkcije objekata u postminimalnoj, procesualnoj i konceptualnoj umjetnosti, (2) istraživanje fenomenologije primarnih struktura, topologije i kristalografije, i (3) razrada pojma i fenomena Gestalta i njegove transformacije u tautološke serijalne strukture. Crne slike Franka Stelle, geometrijski metalni objekti Donalda Judda ili horizontalne modularne rasterske strukture Carla Andrea dovode u pitanje granice medija slike i skulpture. Prekoračuju se medijske granice i ispituju uvjeti percepcije. Judd i Stella su konstruiranjem predmetno-vizualnog fenomena koji nije ni-slika-ni-skulptura usmjereni prevladavanju skulpture kao plastičko-prostornog fenomena ili slike kao plošne pikturalne kompozicije. Andre, poput Bladena i Grosvenora, istražuje mogućnosti transformacije kiparskog, arhitektonskog i pejzažnog modusa u konkretne mogućnosti smještaja, prostiranja, materijalnosti, prostornosti i prisutnosti. Prema Andreu evolucija modernističke skulpture vodila je od skulpture kao forme preko skulpture kao strukture do strukture kao mjesta. Usporedo s prostornim i strukturalnim istraživanjima, pojedini autori su razvijali konceptualističku metodologiju. Grosvenor je odbijao govoriti o svojim instalacijama postavljenim između poda i stropa kao o skulpturama velikih dimenzija ukazujući da o njima treba misliti kao o idejama koje djeluju između poda i stropa. Rad Sola LeWitta je, prema Lucy Lippard, pokazivao sve veću konceptualnost i vizualnu inerciju, vodeći pojmu konceptualne umjetnosti. Prijelaz s Gestalt struktura na tautološke strukture znači pomak od europskog koncepta vizualne strukture (fenomenologije vizualnog) prema analitičkoj koncepciji modula. Ako se promatra bilo

koja konstruktivistička skulptura Rodčenka, braće Štenberg, Gaboa, Morelleta ili Picelja, zapaža se da su one podređene zakonima Gestalta: (1) zakonu vizualne cjelovitosti i (2) zakonu dobrih formi. Elementi su tako povezani da čine prostorno-optičku strukturu, tj. cjelinu koja uvjetuje i omogućuje percepciju pojedinih dijelova. Elementi i strukture su tako izabrani da čine dobru, što znači ekonomičnu (estetsku), pravilnu (simetričnu) i jednostavnu formu. U europskom konstruktivizmu načela Gestalta i vizualizacije su u funkciji ostvarivanja vizualnog efekta (optički iluzionizam, neočekivane i artificijelne optičke senzacije). Zanimanje za Gestalt u minimalnoj umjetnosti prvenstveno je konceptualno, a ne fenomenološko, što znači da su američke umjetnike zanimali principi i načini konstituiranja logike vizualne strukture, a ne potencijalno optičko bogatstvo vizualizacija efekata Gestalta. Tipičan primjer pristupa transformaciji Gestalta je svođenje strukture na seriju (red, niz) elemenata. Serija je poredak uzastopnih elemenata koji odgovara brojčanom nizu ili progresiji, ali i lingvističkoj sintagmi. Transformacije Gestalta u seriju ukazuju na transformacije dvodimenzionalne konfiguracije Gestalta slike ili trodimenzionalne konfiguracije predmeta u jednodimenzionalni (linijski) poredak nizanja elemenata. U minimalnoj umjetnosti serija ili niz je koncipirana kao jednostavna serija, tj. poanta nije u složenoj logici zakona serije nego u doslovnosti i autorefleksivnoj jednostavnosti sistema slaganja elemenata. Postavljanjem elementa (objekta) u niz on stječe svoju vrijednost time što je suprotstavljen elementu koji mu prethodi ili ga slijedi, ili jednom i drugom istodobno. Zamisao serije zadržava zamisao cjeline, ali ona je, za razliku od Gestalta, konceptualna a ne optička. Problem Gestalta pripada fenomenologiji vizualnog, a serijalnost vizualizaciji konceptualnih modela. Mel Bochner je teorijski razradio zamisao serije ukazujući: (1) na činjenicu da su umjetnički objekti neprirodni i da je zato svaka umjetnost neprirodna, (2) na samu stvar, tj. na konkretni predmet i konkretni strukturalni odnos, (3) na činjenicu da predmet ne ukazuje na egzistenciju drugih predmeta, tj. da predmet iskazuje jedino svoju predmetnost (tautološka karakterizacija), i (4) na stav da je sam serijalni poredak umjetnički rad, dok su predmeti sredstvo ili indeksi ostvarivanja serijalnosti. Donald Judd eksplicitno naglašava tautološki karakter serije, ukazujući da je poredak serije lokalni red ili jednostavni poredak koji se kao takav pokazuje. Poredak koji čini serija od četiri ili šest čeličnih kutija nema ništa zajedničko s univerzalnim metafizičkim poretkom nego s direktnom i doslovnom percepcijom lokalnog reda koji se ukazuje pred promatračem. Robert Morris je tijekom 60-ih godina razradio problem Gestalta i njegove transformacije: (1) radovi s potpunim i pravim Gestaltima, (2) strukturalni modularni radovi koji se mogu postaviti kao jaki i slabi Gestalti, i (3) radovi u kojima je Gestalt destruiran, na primjer, meke skulpture od filca ili procesualne realizacije s vodenom parom. Instalacije i ambijenti s neonskim cijevima Dana Flavina transformiraju Gestalt, strukturalne i serijalne radove u ambijentalne svjetlosne strukture ukazujući na pomak od efekta koji izaziva svjetleće tijelo (tijelo definiranog Gestalta) u efekt koji ostvaruje totalitet svjetlosnog ambijenta (efekt okružja).

LITERATURA: : Allo5, Andr1, Batte1, Boc1, Bourd1, Colp1, Com1, Den6, Fer7, Fer8, Fos7, Frie2, Gla1, Harr24, Jud1, Jud2, Jud3, Jud4, Jud5, Jud6, Kraus3, Kraus8, Kusp5, Leggl, Lew2, Lipp5, Lipp6, Lipp7, Lipp9, Meyerj1, Morri2, Morri3, Morri4, Poe1, Str1, Šuv8, Šuv55

Minimalni ples. Minimalni ples (*minimal dance*) ili eksperimentalni ples minimalističke orijentacije nastao je ranih 60-ih godina kao reakcija na visokomodernistički estetski, simbolički i besfunkcionalni ples koreografkinje i plesačice Marthe Graham. Koreografi i plesači minimalnog plesa su proistekli iz dva centra novog plesa: iz plesnih radionica Ann Halprin u San Franciscu i iz preobrazbe avangardnog plesa Mercea Cunninghama i stvaranja plesnog teatra *Judson Dance Theater* (1962.-1964.) u New Yorku. Ann Halprin je djelovala u međuprostorima eksperimentalne umjetnosti, prvenstveno hepeninga, revolucioniranja plesa i u traganjima za novim senzibilitetom i funkcijama umjetnosti (na primjer, gestalt psihoterapija). Merce Cunningham je izveo niz preobrazbi modernističkog baleta u eksperimentalni ili avangardni ples. Balet (*ballet*), na način Marthe Graham je bio umjetnost precizno determiniranih, autonomnih tjelesnih retorika i mimezisa tjelesnog prikazivanja vanjskog ili unutarnjeg svijeta umjetnika, a ples (*dance*) je bio eksperimentalna umjetnost okrenuta emancipaciji tjelesnog pokreta i samog tijela, konceptualiziranju koreografskih klišeja i destrukciji modernističkih vrijednosti estetskog efekta koji baletno djelo treba proizvesti. Predstavnici minimalnog plesa su, između ostalih, bili Ann Halprin, Yvonne Rainer, kipar Robert Morris, Deborah Hay, Alex Hay, slikar Robert Rauschenberg, Trisha Brown, Laura Dean, Lucinda Childs, Simone Forti, Steve Paxton i David Gordon. Karakteristično je da su predstavnici minimalnog plesa težili izrazitom autorskom radu, što znači da su istovremeno bili koreografi, izvođači, scenografi i teoretičari plesa. Za minimalni ples karakteristična je radikalna redukcija baleta na

ples i plesa na igru: (1) kroz doslovnu tjelesnu gestu doći do suštinske i primarne tjelesne, objektne, prostorne ili vremenske osnove plesa kao umjetnosti koja povijesnom alijenacijom proizlazi iz baleta, (2) kroz formalno, u stanovitom smislu sintaktičko, premještanje i smještanje tijela u prostoru - tijelo se pokazuje i ukazuje kao element sintaktičkih transformacija i formacija unutar mogućih kontekstualizacija prostora-vremena-objekta-i-tijela), (3) kroz reducirani i izolirani tautološki ili arhetipski pokret tijelom i pokret tijela, tjelesni izraz nije realizacija fikcionalnog narativnog predloška, nego propozicija o plesu kao umjetnosti), (4) kroz bihevioralne intersubjektivne odnose tijela i hipoteza subjekta, (5) kroz rad s trajanjem, protokom, sažimanjem i rastezanjem fikcionalnog vremena pripovijedanja ili specifičnog fikcionalizirajućeg vremena baleta kao umjetnosti, odnosno, doslovnog vremena *plesanja* na sceni ovdje i sada, (6) kroz promišljanje baleta kao povijesne institucije umjetnosti iz konteksta plesa i igre, (7) kroz obrat od baleta kao tjelesne retorike u ples kao tjelesnu ljudsku igru (*ludizam*) i tjelesne igre u jezičku igru (*language game*) u smislu koji je preuzet iz *Filozofskih istraživanja* Ludwiga Wittgensteina, (8) kroz emancipaciju baletnog tijela-figure kao idealnog estetskog objekta u živo, konkretno tijelo, i (9) kroz uspostavljanje interkulturalnih odnosa između identiteta europske tradicije igre i izvaneuropskih ritualnih i obrednih tradicija.

Na primjer, Trisha Brown opisuje duhovnu klimu novog plesa riječima: "Nije bilo tradicije na osnovi koje bismo znali što trebamo raditi. Neki ljudi u Judsonu potpuno su se prepuštali i doživljavali sve što se događalo. Nisam mnogo žurila. Počela sam s običnim kretanjem koje sam organizirala kao igru ili zadatak i onda se vraćala u svijet dekorativnih pokreta." Yvonne Rainer je praktično i teorijski razradila zamisli minimalnog plesa svodeći koreografiju (strukturu kretanja plesača) i scenografiju (ambijentalni poredak u kojem se odvija kretanje) na primarne i tautološke odnose tijela u prostoru i vremenu. Ona u tekstu *The Mind is a Muscle. A Quasi Survey of Some Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* (1966.) uspoređuje pozicije kiparskog i plesnog minimalizma. Novi minimalni ples karakterizira: (1) odbacivanje moderni-stičke autonomije umjetničkih disciplina, ekspresivnosti i visokog estetizma, zato se novi ples već od sredine 70-ih godina naziva i postmoderni ples, a pojam postmoderna *(Post-Modern Dance)* znači dekonstrukciju modernizma u baletu i plesu, (2) transformacija teatarskog svijeta modernističkog baleta u svijet umjetničkog performansa (ples na ulici, po krovovima zgrada, u garaži, galeriji, muzeju), i (3) istraživanje prirode, fenomenologije i konceptualizacija pokreta, tjelesnosti i ponašanja, u rasponu od tautološke geste plesača-izvođača (performera), do magijsko-ritualnog plesa, odnosno od doslovnog do fikcionalnog efekta tjelesnog pokreta, situacije ili događaja.

Minimalnim i postmodernim plesom jedna je institucija, povijest, tradicija i paradigma dovedena do granica opstojanja. Napor da se plesači i koreografi bave granicama baleta i plesa bila je vođena sličnim zahtjevima koji su se ukazali u hepeningu, fluksusu, minimalnoj umjetnosti, procesualnoj umjetnosti, akcijama likovnih umjetnika, body artu i konceptualnoj umjetnosti. Drugim riječima, balet i ples su postali objekt praktično-teorijskog istraživanja umjetnika. Za pojedine umjetnike minimalni ples je bio prolazna avantura i provjera vlastitih istraživanja u matičnim disciplinama. Na primjer, za Rauschenberga to je bio izlazak iz slikarstva, a za Morrisa proširenje fenomenologije objekta i skulpture u direktni i doslovni tjelesni rad.

LITERATURA: Au1, Bane1, Bane2, Bane3, Barbar1, Carter1, Đu1, Gold4, Gold5, High1, Hrv3, Lamb1, Miche1, Miche2, Novip1, Postm1, Rain1, Rain2, Rain3, Sigm1, Sy1, Šuv121, Tei1, Vujano4,

Mistički konceptualizam. Mistički konceptualizam je naziv za postupke dematerijalizacije umjetničkog objekta koje izmiču osjetilnoj provjeri. Pojam je uveo talijanski teoretičar umjetnosti Renato Barilli. On polazi od izjave Sola LeWitta da su konceptualni umjetnici prije mistici nego racionalisti. U današnje vrijeme mistički put, po Barilliju, nije usmjeren Bogu ili nekom drugom transcendentnom ishodištu nego svijetu, čime umjetnik pribavlja materijalističku ekstazu i epifaniju. Konceptualni umjetnici smatraju uobičajena estetičko-umjetnička sredstva nemoćnim za ostvarivanje mističkog iskustva uranjanja u svijet. Osjetila modernog čovjeka nisu ograničena na pet prirodnih. Može se govoriti o dinamičnom estetskom nivou koji se razvija napretkom tehničkih sredstava. Radovi konceptualnih umjetnika Roberta Barryja ili Lawrencea Weinera s energijom ili jezičkim opisima predmeta odnose se na samo postojanje i prikazivanje ili lociranje postojanja kao proširene estetske činjenice. Za razliku od hepeninga, performansa ili procesualne umjetnosti, konceptualna umjetnost odstranjuje direktni tjelesni čin ili upotrebu predmeta kao djela, zahtijevajući od promatrača razvijanje vlastitih sposobnosti subjektivnog vizualiziranja i mentalnog predočivanja.

LITERATURA: Bari1, Brej6, Mee3

Mistifikacija. Vidi: Demistifikacija

Mit. Mit je sveta priča i kolektivna predaja koje iskazuje arhaične predodžbe o svijetu formulirane fantastičkim, metaforičkim, alegorijskim i arhetipskim narativnim slikama. Mit je produkt kolektivne arhaične fantazije, ali njegov smisao nije u izmišljanju, fantastici i nadnaravnosti nego u narativnoj konceptualizaciji osjetilnog iskustva svijeta, promišljanja prirodnih i duhovnih pojava. Prema Lévi-Straussu elementi mitskog mišljenja uvijek se nalaze na pola puta između konkretnog opažanja svijeta i pojmovnog apstraktnog mišljenja. Struktura stvaranja mita može se razložiti na dvije faze: (1) prvostupanjsko stvaranje znaka (priče, predodžbe, zamisli) iz osnovnog konkretnog iskustva, na primjer, da je nebo plavo, vatra vrela ili da je led leden, i (2) drugostupanjska transformacija konkretnog znaka s doslovnim značenjima u metaforičnu, alegorijsku i slikovitu priču o kozmički plavom, paklenoj vatri ili ledenom gradu. Transformaciji prvostupanjskog konkretnog znaka u drugostupanjski mitski znak stoji na raspolaganju neograničen broj mogućnosti variranja, kombiniranja i razvijanja priče koje su u funkciji ustanovljivanja mita kao univerzalne priče o egzistenciji svijeta. Karakteristični su sljedeći odnosi mita i likovnih umjetnosti: (1) umjetnost je nastala, hipotetički govoreći, u antičko doba iz mita, izdvajanjem subjekta stvaraoca (autor, umjetnik) i upotrebom mitske priče kao metafore o aktualnom i osobnom iskustvu, (2) umjetničko djelo prikazuje i prenosi mitološke sadržaje i poruke preobražavajući ih u stilske sheme izraza određene epohe (razlike likovnih shema prikazivanja mita u renesansnom, baroknom, klasicističkom, ekspresionističkom ili nadrealističkom slikarstvu), (3) umjetničko djelo rekonstruira ili ponovo stvara mitske događaje (priče) u hepeningu, body artu akcijama i performansima koristeći arhaične mitove ili stvarajući potpuno nove individualne mitove, (4) umjetničko djelo nastaje suglasno logici stvaranja mitske strukture, tj. transformacijom prvostupanjskih znakova u drugostupanjske mitske prikaze koje su subjektivne ekspresionističke priče ili eklektični spojevi citata mitoloških sadržaja i likovnih prikaza iz povijesti umjetnosti sa subjektivnim ekspresionističkim izrazima (traumatskog, želje, erotskog ili političkog) u new imageu, transavangardi i neoekspresionizmu, i (5) u umjetničkom djelu mit ili njegova značenjska struktura postaju objekt teorijske rasprave ili narativnog stvaranja mitskih tekstova umjetnika (postkonceptualna umjetnost). Postoji i nedoslovna upotreba riječi mit u sintagmi mit umjetnika ili mitologizacija umjetnika. U kasnoj moderni i postmoderni umjetnik koristi sredstva masovne kulture ili postupke historiziranja da bi sebe prikazao kao izuzetnu figuru (zvijezdu, mesiju, gurua).

LITERATURA: Bart5, Derr8, Dorf2, Garr1, , Jun1, Jun2, Jun3, Levis1, Levis2, Levis3, Levis4, Lipp15, Macla1, Oliv11, Pip4, Pip5, Tu3

Mixed media. *Mixed media* je naziv za umjetnička djela neodade, fluksusa, novog realizma, hepeninga i procesualne umjetnosti, koja nastaju prekoračivanjem granica jednog medija i stvaranjem umjetničkog djela koje istovremeno pripada likovnom umjetnostima, kazalištu, književnosti i filmu, odnosno novim, neuobičajenim oblicima umjetničkog izražavanja i ponašanja. *Mixed media* su radovi u novom realizmu, neodadi i fluksusu nastali eksperimentiranjem s tehnikama kolaža, asamblaža i ready-madea. U kasnijim eksperimentima termin *mixed media* označuje korištenje više medija u prevladavanju statusa umjetničkog djela kao završenog objekta. *Mixed media* se zasniva na mehaničkom i proizvoljnom povezivanju kolažnih, asamblažnih i ready-made postupaka u akcijama umjetnika (hepening, performans) u kojima dolazi do teatralizacije ili deteatralizacije ponašanja umjetnika i publike. Djela *mixed media* čine elementi koji su međusobno tako združeni da ne čine istinski integriranu cjelinu. Beogradski književnik Bora Ćosić je od 1969. do 1970. objavljivao časopis *Rok* u duhu *mixed media* čime je časopis kao zbirka tekstova i informacija preobražen u zbirku umjetničkih intermedijskih radova koji i sam časopis koriste kao oblik umjetničkog izražavanja. U tom duhu Ćosić je realizirao citatno-kolažno-montažnu knjigu tekstualno-vizualnih materijala pod programskim nazivom *Mixed Media.*

LITERATURA: Ćos1, Ćos3, Higg1, Higg2, Henr1, Kos1, Kos2, Kos7, Kapr1, Kir1, Kraus3, Kult2, Luc5, Luc6, Oliv14, Soh1

Mobil. Vidi: Kinetička umjetnost.

Moda. Moda je psihološko i socijalno raspoloženje veće skupine ljudi u okviru kulture koje se motivacijski odnosi na njihovo ponašanje, izražavanje, ispunjavanje želje, osjećaj kolektivne pripadnosti suglasno načinu odijevanja, ponašanja i interesa za određeni tip umjetničkog izražavanja. Moda je interakcija umjetnosti i društva koju određuju tehno-sociološki i hedonistički elementi koji prevladavaju estetsko umjetničko. Razlikuje se nekoliko upotreba termina: (1) moda kao oblik i način odijevanja, (2) moda kao aktualni i dominantni oblik izražavanja, zabave i potrošnje u masovnoj kulturi, i (3) moda kao aktualni i trenutno dominantni umjetnički, književni, filozofski

pokret. Znakovi mode ne sadrže neku unutrašnju određenost, pa se mogu slobodno smjenjivati, bezgranično permutirati. Moda se u modernom dobu ukazuje kao put ekstatičkog i eruptivnog napretka koji se na kraju počinje ponavljati. Ovo vrijedi za modu odijevanja, tijela, predmeta za sferu lakih znakova. U sferi teških znakova – politike, morala, ekonomije, znanosti, kulture i seksualnosti nigdje se principi zamjene, premještanja i kombiniranja ne primjenjuju tako slobodno kao u modi. I područja teških i lakih znakova su opsjednuta modom. Moda se može shvatiti kao najpovršnija igra i kao najdublji društveni oblik, tj. kao prožimanje različitih područja kodom duha vremena, trenda, aktualnosti i novine. Ako se raspravlja o umjetničkoj, književnoj ili filozofskoj modi razlikuju se kategorije pokreta, stila i mode. Pokret ili škola je zajednica sudionika i pripadnika određene umjetničke, književne ili filozofske paradigme. Pripadnicima pokreta zajedničke su specifične intuicije, stavovi, znanja, interese, polazišta, metode, oblici izražavanja, žargon i vrijednosti. Pokreti su nove tendencije, konceptualna umjetnost ili transavangarda u umjetnosti, metaproza u književnosti i strukturalizam, fenomenologija ili analitička filozofija u filozofiji. Stil osigurava formalne načine na koji se pokret ili škola izražava. Stil je rezultat specifičnog formalnog izraza koji se ostvaruje u umjetničkom, književnom ili filozofskom djelu određenog povijesnog razdoblja. Moda je tipična tema koju omogućuje stil. Ako se stil shvati kao jezik ili dijalekt jezika, tada je moda vrsta tipičnog rasprostranjenog objekta o kojem se u jeziku govori ili koji se umjetničkim djelom prikazuje. Sa stajališta semiologije moda se, kao aktualno dominantno stanje masovne kulture, može promatrati kao sistem znakova (Roland Barthes) ili specifičan oblik prakse označavanja i potrošnje (transformacije, razmjene) znakova (odjeće, zabave, umjetnosti, teorije) u suvremenoj kulturi (Julia Kristeva). Moda je semiološki sistem, jer se interakcijom umjetnosti i društva ostvaruje značenjski odnos koji predstavlja razmjenu želje, vrijednosti i ideala aktualnog trenutka.

LITERATURA: Bart1, Baud9, Čač2, Kris2, Kris4, Kris5, Warl1

Moda odijevanja. Moda odijevanja ili način odijevanja (engl. *fashion)* je posebno područje dizajna (oblikovanja) proizvodnje odjeće, reklame, medijske i revijalne promocije, prodaje, kupovine, razmjene, potrošnje i životne svakodnevne ili posebne identifikacije u kulturi i društvu. Industrija mode odijevanja je jedna od najmoćnijih industrijskih grana suvremenih društava i funkcionalni dio masovne ili popularne kulture druge polovine XX. stoljeća. Moda odijevanja nastaje u okviru masovne proizvodnje odjeće (dizajn, zanatstvo i industrija) za svakodnevni javni i privatni život, ali dolazi do kreiranja odjeće s promotivnim i umjetničkim pretenzijama, kao i u funkciji izvođačkih umjetnosti, kostimografija za teatar, film, televiziju, rock spektakle i rock kulturu, itd., odnosno, prateće mikro-svjetove popularne kulture. Zato je moda odijevanja jedan od konstituenata ideologije društva, odnosno javnog mnijenja mikro i makro društvenih grupa.
Moda je prema Gillu Dorflesu, najosjetljiviji pokazatelj ukusa epohe koji uvijek čini temelj svakog estetičkog i kritičkog vrednovanja povijesnog razdoblja. Prema Rolandu Barthesu moda se javlja kao sistem označitelja, ona je klasifikacijska djelatnost semiološkog (tj. znakovnog) karaktera koja plete i anticipira moguća, potpuno različita značenja i zastupanja u kulturi. U suvremenim kulturalnim studijima moda odijevanja se najčešće promatra s dva stanovišta: (a) sa stanovišta diskursa ekonomije i politike sistema i institucija proizvodnje, razmjene, upotrebe i potrošnje odjeće, i (b) sa stanovišta različitih oblika i praksi upotrebe, a to znači intencionalne ili strukturalne identifikacije subjekta upotrebe odjeće u klasnom, rodnom, etničkom, rasnom, profesionalnom ili generacijskom smislu. Modni kreatori i modeli (manekenke, manekeni) u kasnom kapitalizmu, epohi postmoderne, imaju status zvijezda popularne kulture.

LITERATURA: Bart1, Brew1, Bruz1, Dorf1, Troj1

Modalna logika. Vidi: Art&Language, Indeks

Model. Model je zamisao, shematski prikaz i fizička struktura koja prikazuje i oponaša, dakle simulira, prirodni, društveni, umjetnički ili mentalni događaj ili pojava. Model je načinjen da bi se složeni i nedostupni fenomeni prikazali i proučili u eksperimentalnim uvjetima. Prirodne i društvene znanosti proučavaju svoj objekt posredovanjem modela, tj. teorijskih i eksperimentalnih konstrukcija pomoću kojih prikazuju, simuliraju i razjašnjavaju objekt proučavanja. Model je sredstvo pomoću kojeg kritika, povijest umjetnosti, teorija umjetnosti i estetika proučavaju umjetnost: (1) kada teorijske discipline ne govore o konkretnom djelu nego o tipičnom umjetničkom djelu, karakterističnoj umjetničkoj situaciji ili mogućem svijetu umjetnosti, one govore o modelima pomoću kojih opisuju i objašnjavaju umjetničko djelo i svijet umjetnosti, (2) teorijske interpretacije jednog istog djela razlikuju se po tome što različite teorije koriste različite modele i postupke prikazivanja svojeg objekta, na primjer, semiotička teorija umjetničko djelo prikazuje kao znakovnu

strukturu, psihoanaliza kao govor (prikazivanje) u prevlasti nesvjesnog, teorije vizualne percepcije kao vizualni optički fenomen. Za konceptualnu umjetnost zamisao modela je bitna po tome što umjetničko djelo, jezik umjetnosti, teorije umjetnosti, svijet umjetnosti i kulturu prikazuje pomoću teorijskih i jezičkih modela. Ona razvija drugostupanjski metajezički pristup zato što ne stvara umjetničko djelo nego teorijske modele o umjetnosti.

LITERATURA: Artla5, Artla10, Artla11, Artla14, Bois2, Ec4, Ec56, Kraus9, Kraus10, Levis1, Lot8, Ram5, Šuv17

Moderni projekt. Modernim projektom se nazivaju planovi, vizije, fantazmi, projekcije, anticipacije, nacrti ili planovi emancipirajuće preobrazbe društva i umjetnosti. Moderni projekt je povezan sa zamislima društvenog, tehničkog i umjetničkog napretka. Bitne su zamisli umjetnika, kritičara, teoretičara i povjesničara umjetnosti, kustosa, filozofa, umjetnika, između stalih: Waltera Gropiusa, Alfreda H. Barra, Clementa Greenberga, Giulia Carla Argana, Jürgena Habermasa, Filiberta Menne, kao i Ota Bihaljija Merina, Radoslava Putara, Dimitrija Bašičevića, Miodraga Protića. Prema Arganu: "Nedovršena je umjetnost u projektu ili, u isto vrijeme, projekt postojanja prema jednom poretku koji nije poredak formalne logike nego unutarnji poredak postojanja kao takvog, u svom prevođenju; strukturalni princip što se ocrtava i gradi u samom slijedu događaja koji nisu pasivno podneseni: poput de Saussureove lingvističke strukture koja nema unaprijed dane sheme i modele nego oblikuje potpuno novi sistem *ou tout se tient*. Kao što je jednom otkrivala u predmetu nepokretnu strukturu predmetnog svijeta, danas umjetnost ima otkrivati u projektu pokretnu strukturu postojanja. Projekt - kojega umjetnost mora pružiti metodološki model - predstavlja napokon manevarsku obranu društvenog, povijesnog života u njegovu svakidašnjem sukobu s eventualnošću i slučajem; on je protiv smrti - krajnje eventualnosti i posljednjeg slučaja. U projektiranju umjetnosti postoji smisao, interes, strast življenja koju nalazimo u nepogrešivoj logici tehnološkog projektiranja: to projektiranje što raste samo iz sebe susljednim izvodima ne znajući za alternativu smrti koja prati svaku moralnu akciju, te je, dakle, uvijek u opasnosti da prekorači, čak ne primjećujući, granicu života. Doista, prekoračila ju je: iz napretka u napredak dospjela je da programira smrt." i "Opstanak umjetnosti u sutrašnjem svijetu, ma kakav bio, ovisan je samo o projektu koji današnja umjetnost čini za umjetnost sutrašnjice."
Prema Jürgenu Habermasu: "Ova svijest vremena izražava se kroz metafore avangarde. Avangarda smatra da prodire na nepoznate teritorije, da se izlaže opasnostima iznenadnih, šokantnih susreta, i da osvaja jednu još uvijek nezauzetu budućnost. Avangarda mora naći svoj pravac u pejzažu u koji se još nitko nije usudio zaći." I: "Ali, ova kretanja naprijed, ovo predviđanje jedne još nedefinirane budućnosti i kult novog, znače, u stvari, egzaltaciju sadašnjosti. Svijest novog vremena koja ulazi u filozofiju u tekstovima Bergsona, čini nešto više od samog izražavanja mobilnosti u društvu, ubrzanja u povijesti, diskontinuiteta u svakodnevnom životu. Nova vrijednost koja se poklanja prolaznom, aluzivnom i efemernom, samo veličanje dinamizma, otkrivaju čežnju za jednom čistom, neoskvrnjenom i stabilnom sadašnjošću." I: "Impuls modernosti, kaže nam se s druge strane, je iscrpljen; svako tko se smatra avangardnim može samo pročitati vlastitu smrtnu presudu. Premda se smatra da se avangarda i dalje širi, ona, po svemu sudeći, nije više kreativna. Modernizam je dominantan premda mrtav. Za neokonzervativce tada se postavlja pitanje: kako se mogu stvoriti norme u društvu koje će ograničiti slobodoumlje, ponovo uspostaviti etiku discipline i rada? Koje nove norme će zaustaviti opće izjednačavanje do kojeg dovodi država društvenog blagostanja, tako da vrline individualne trke za uspjehom ponovno postanu dominantne? Daniel Bell kao jedino rješenje vidi ponovno oživljavanje religije. Vjera u Boga i vjera u tradiciju osigurat će pojedincima jasno definirani identitet i egzistencijalnu sigurnost."
Prema Filibertu Menni: "Moderni projekt, usmjeren na promjenu postojećih sistema i poboljšanje kvalitete individualnog i kolektivnog života, u ovom se eseju (*Moderni projekt umjetnosti*) ponovo predlaže sa stanovišta umjetnosti, rasprostranjene estetske dimenzije i intelektualnog rada općenito." i "U modernom projektu umjetnosti subjekt i svakodnevni život fundamentalna su polazišta. Na taj način estetski prostor postaje privilegirano mjesto za kretanje individue prema punoj samorealizaciji. Takav model pruža umjetnička aktivnost, vraćena sada kao postupak koji u sebi nalazi motivacije i svrhovitost i koji preuzima, upravo zbog toga, značenje djelovanja u kojem se stvaralačke sposobnosti subjekta slobodno i potpuno razvijaju. Uz uvjet, nužan premda ne i automatski dovoljan, da umjetnost prevlada odvojenost završenog djela i transformira se u rasprostranjenu estetičnost i, posredovanjem ove, u jednu drugačiju praksu svakodnevnog života." i "Ponovo smo, tako, u središtu pitanja postavljenog na početku kroz dihotomiju između *modernog projekta* i *postmodernog stanja*, ali s više raščlanjenom sviješću o problemima a, posebno, o komplementarnim instancama čiji su moderna i postmoderna postali

nosioci. Možda je rješenje u sljedećem: pronaći, u konkretnom djelovanju, momente relacije i zamjene između ova dva zahtjeva; imati u vidu, posebno kada je riječ o *politici kulture*, da se međusobno mehanički ne isključuju, da oba imaju svoje pravo; treba, naime, razmotriti kako instancu projektivnosti, svojstvenu prvom slučaju, tako i instancu uživalačke diseminacije, svojstvenu drugom. Postmoderna kritika avangardi ima, dakle, svoje razloge kad misli na kraj racionalnosti i pojam projekta shvaćenog u jakom smislu, ali nije u pravu kada smatra da ta svijest o vlastitim ograničenjima nije bila prisutna već u modernoj kulturi, a, naročito kada ne shvaća kontinuitet s avangardama na planu promjena i *fluidne* valorizacije subjektivnosti. Svima onima, koji kao da hoće zauvijek napustiti ideju projekta, treba odgovoriti da je njihovo nastojanje varljiva ambicija, ponajviše zato što će uvijek biti nekog drugog tko projektira umjesto njih; i da je, dakle, jedini mogući put u građenju, iz dana u dan, kritičkih odgovora na složena pitanja koja nam neprestano postavlja svijet u kojem živimo."

LITERATURA: Arg3, Arg5, Arg9, Arg11, Arg12, Den72, Den85, Hab1, Hab5, Men1, Men8, Men10, Men11, Ug2

Modernistička kritika. Vidi: Kritika

Modernističko slikarstvo. Vidi: Apstraktna umjetnost, Apstraktni ekspresionizam, Geometrijska apstrakcija, Enformel, Lirska apstrakcija, Monokromno slikarstvo, Nova figuracija, Postslikarska apstrakcija, Slikarstvo obojenog polja, Tašizam

Modernizam. Modernizam je makrooblik ili megakultura organizacije i razvoja kulture i umjetnosti od kraja XVIII. stoljeća do kraja 60-ih godina XX. stoljeća. Modernizam kao oblik organizacije i razvoja kulture karakteriziraju sljedeći aspekti: (1) nastaje i razvija se kao kultura buržoaskog kapitalističkog društva od francuske revolucije do hladnog rata, tj. od industrijske revolucije do posttehnološke semiotičke organizacije društva, (2) nastaje u doba prosvjetiteljstva velikom civilizacijskom podjelom jedinstvenog kršćanskog pogleda na svijet i nastajanjem autonomnih institucionalnih područja kulture (znanosti, prava i umjetnosti), i (3) određen je projektom modernosti, tj. uspostavlja se kao kultura zaokupljena revolucionarnim ili evolucijskim odvajanjem od tradicije i progresivnim razvojem. Termin modernizam je prvobitno nastao u teologiji i filozofiji gdje označuje kritiku crkvenih kanona i moralnih propisa, zatim je primijenjen kao naziv za makrooblik organizacije i razvoja kulture i, na kraju, primijenjen je kao opća odrednica za umjetničke pokrete od realizma, naturalizma i simbolizma, preko avangardi do neoavangardi i visokog modernizma 60-ih godina. Priroda i povijest modernizma nije jedinstveni pravocrtni evolucijski slijed pokreta, uvjerenja, vrijednosti, metoda i oblika izražavanja nego je kaotični i proturječni skup ekscesnih ali i umjerenih pokreta i individualnih umjetničkih učinaka. Sljedeći pojmovi ulaze u rječnik modernizma i bitni su za njegovo razumijevanje: moderno doba, moderna, rani modernizam, avangarda, modernizam, umjereni modernizam, krize modernizma, visoki modernizam i kasni modernizam. Moderno doba obuhvaća period od renesanse, po nekim autorima od Kolumbovog otkrića Amerike, do eksplozije prve atomske bombe u Hirošimi i Nagasakiju. Moderno doba je epoha relativizacije i transformiranja kršćanskog feudalnog sistema uspostavljanjem buržoaskog društva i građanske klase. Modernom *(Die Moderne)* se naziva skup umjetničkih pojava krajem XIX. stoljeća koje nastaju kao reakcija na naturalizam i realizam i razvijaju se od simbolizma do secesije i impresionizma. Modernom se naziva i razdoblje ustanovljenja projekta modernosti kao osjećaja i prilagođavanja duhu vremena i aktualnosti. Rani modernizam je blizak pojmu moderne i označuje širi skup različitih umjetničkih pojava, prije svega u Francuskoj, koje karakterizira zalaganje za autonomiju umjetnosti *(L'art pour l'art)*, od kasnog realističkog Courbetovog rada preko simbolizma do impresionizma i postimpresionizma. Ranom modernizmu svojstven je razvoj modernističke teorije slikarstva u Baudelaireovim, Zolinim, Mallarméovim, Cézanneovim, Gauguinovim i Seuratovim tekstovima o slikarstvu. Na tim osnovama u prvim desetljećima XX. stoljeća nastaju modernističke teorije Clivea Bella i Rogera Fryja koji razvijaju estetiku i poetiku direktne, autonomne i ekspresivne modernističke umjetnosti. Fry ukazuje da novom indiferentnošću prema likovnom prikazivanju umjetnici postaju manje zainteresirani za tehničke probleme i znanje. Identificiranje modernizma s postimpresionizmom, fovizmom i ekspresionizmom zasniva se na stavovima: (1) da su svi problemi prikazivanja u slikarstvu i skulpturi razvojem fotografije i filma riješeni, (2) da umjetnost svoji novi smisao dobiva time što je izraz subjektivnog, specifičnog i posebnog iskustva umjetnika (na primjer, Kandinski je pisao o slikarstvu kao izrazu unutrašnje nužnosti), (3) razvoj ekspresivnog neprikazivačkog slikarstva (skulpture, poezije) dovodi do gubljenja prepoznatljivih kodova na kojima se temelji doživljaj i razumijevanje umjetničkog djela, što za posljedicu ima da umjetnici stvaraju autopoetičke (poetske, pedagoške i teorijske) rasprave koje nude novi značenjski okvir njihovom djelovanju.

Avangarda od početka XX. stoljeća do sredine 30-ih godina, radikalni je i militantni oblik modernizma, što znači da se projekt modernosti ostvaruje kroz ekscesne, političke i intermedijalne aktivnosti. Avangarda razara autonomiju disciplina modernističke kulture, pokazujući da se umjetnošću može revolucionarno preobraziti život, društvo, kultura i umjetnost na internacionalnoj (svjetskoj) sceni povijesti. Umjereni modernizam je naziv za različite nacionalne i multinacionalne oblike stvaranja građanske kulture i umjetnosti. Umjereni modernizam nastaje pred Prvi svjetski rat, između dva svjetska rata i poslije Drugog svjetskog rata, preobražavajući ekscesne rezultate avangardi i neoavangardi u umjerenu, potrošačku i masovnu kulturu građanske klase i srednjih društvenih slojeva. Umjereni modernizam u zapadnim društvima povezan je s dominacijom tržišta i masovnih medija. Poslije Drugog svjetskog rata u SSSR-u, Istočnoj Europi i na Balkanu, u zemljama realnog socijalizma, sa slabljenjem ideologije socijalističkog realizma i nastankom građanskog srednjeg sloja birokratske, tehnokratske i humanističke inteligencije, nastaje umjereni modernizam kao ideološki neutralna, ekspresivno-figurativna i dekorativna umjetnost. Krize modernizma bile su različite i karakteriziraju ih ekonomski (hiperprodukcija, inflacija), politički (revolucije, kontrarevolucije, uspostava totalitarnih društvenih sistema, svjetski ratovi) i umjetnički (iscrpljivanje avangarde, prevlast umjerenog modernizma, kulturni totalitarizam masovne kulture) razlozi. Jedna od najvećih kriza modernizma datira iz 30-ih godina: (1) uspostavom fašizma u Italiji i integracijom futurizma u imperijalnu fašističku umjetnost, (2) uspostavom nacionalsocijalizma u Njemačkoj i brutalnom likvidacijom modernističke i avangardne umjetnosti, (3) utvrđivanjem staljinizma u SSSR-u i likvidacijom avangardi u ime socijalističkog realizma, (4) velikim ekonomskim krizama i dominacijom umjerenog modernizma (povratak redu) u zapadnim demokratskim društvima. Pojava nadrealizma i njegove transformacije dadaističkog destruktivnog aktivizma u psihoanalitički individualni automatizam i automatizma u fantastičku umjetnost imaju odlike stvaranja postmoderne klime. U tom smislu može se formulirati teza da modernizam i postmodernizam nisu kulturološke formacije koje čine pravocrtni povijesni niz nego kulturološke i umjetničke paradigme koje se u različitim razdobljima umjetnosti XX. stoljeća međusobno suprotstavljaju i prepliću. Prilog ovoj tezi su analize povjesničara umjetnosti Benjamina Buchloha koji je ukazao na obrate od apstrakcije (radikalni modernizam) u figuraciju (postmodernizam) kod značajnih avangardnih umjetnika kao što su: Gino Severini, Carlo Carrà, Francis Picabia, Kazimir Maljevič ili Aleksandar Rodčenko. Visoki modernizam je epoha koja započinje početkom Drugog svjetskog rata, kada umjetnici iz europskih zemalja emigriraju u Francusku, Englesku i SAD stvarajući internacionalni jezik modernističke umjetnosti. Zamisli visokog modernizma vezane su za SAD i New York kao novi centar internacionalne umjetnosti. Prema povjesničaru umjetnosti Charlesu Harrisonu, povijest modernizma poslije Drugog svjetskog rata određuju dva suprotstavljena koncepta modernosti: (1) greenbergovski koncept visokog modernizma koji ideje i vrijednosti autonomije apstraktnog umjetničkog djela dovodi do vrhunca i estetičke dogme (apstraktni ekspresionizam, postslikarska apstrakcija), i (2) kritički koncept visokog modernizma koji zamisli intuicije, spontanosti, ekspresije, estetike i ideologije tumači kao oblike vrijednosne, značenjske i političke organizacije kulture i svijeta umjetnosti (neodada, fluksus, djelomično pop art, neokonstruktivizam). Greenbergovska koncepcija visokog modernizma dominantna je od kasnih 40-ih do sredine 60-ih godina. Karakteriziraju je: (1) kreativno i stvaralačko nadilaze kritičko, (2) umjetničkom praksom vladaju intuicije, direktni izrazi emocija i direktni sveobuhvatni doživljaj umjetničkog djela, (3) umjetničko stvaranje uvijek prethodi teoriji, tj. teorija je tek sekundarni dodatak organskoj cjelovitosti i punoći umjetničkog izraza (Greenberg je pisao da je umjetnost isključivo stvar iskustva, a ne principa), (4) umjetničke su discipline zatvorene i autonomne, (5) cilj umjetnikovog autorefleksivnog istraživanja prirode umjetnosti je traženje posebnosti medija u kojem radi, što znači da slikarstvo i skulptura nemaju zajedničke aspekte nego trebaju pronaći minimalan broj aspekata (plošnost, pikturalnost, apstraktnost, gestualnost) koji su specifični i jedinstveni za slikarstvo i po kojima se slikarstvo razlikuje od drugih umjetničkih disciplina. Greenberg naglašava da modernističko slikarstvo (apstraktni ekspresionizam, postslikarska apstrakcija) zahtijeva da se literarne teme prevedu u striktno optičke, dvodimenzionalne oblike prije nego što se uvedu u pikturalnu umjetnost. Modernizam se najčešće definira kao ahistorijski ili antihistoricistički budući da se zalaže za modernost, prekid s tradicijom, uvažavanje aktualnog trenutka i permanentnog utopijskog progresa. Greenbergovska modernistička teorija revidira ahistorijski karakter modernizma definirajući se kao historicizam. Teorija visokog modernizma je historicistička jer povijest moderne umjetnosti reintepretira kao usmjereni razvoj apstraktne umjetnosti ili kao redukcionističku liniju koja se pravilno i progresivno razvija od mimetičkog

slikarstva do apstraktne dvodimenzionalne pikturalne umjetnosti. Time se povijest moderne umjetnosti od kraja XIX. stoljeća prikazuje kao pravilna smjena stilova i pokreta (izama), koju karakterizira sve veći stupanj reduktivnosti i apstrakcije. U Europi visoki modernizam nema dominantnu struju nego je određen mrežom isprepletenih rivalskih pokreta u kojima se suočuju modernističke ekspresivne i egzistencijalističke koncepcije slikarstva (od lirske apstrakcije do enformela), neoavangardni eksperimenti (fluksus, vizualna poezija, nove tendencije i neokonstruktivizam) i razvoj kritičke, lijevo orijentirane estetike (kritička teorija frankfurtskog kruga, situacionizam) koja u rivalstvu sa strukturalizmom utječe na duhovnu i umjetničku klimu 60-ih. U njemačkoj povijesti umjetnosti obnove modernizma poslije Drugog svjetskog rata nazivaju se druga moderna. Heinrich Klotz primijenio je pojam druga moderna i na kritičko (nova apstrakcija u slikarstvu i skulpturi, dekonstrukcija u arhitekturi i tehnomedijska umjetnost) odbijanje eklektičkog i fikcionalnog postmodernizma 80-ih. Kasni modernizam obuhvaća razdoblje od kraja 60-ih do kraja 70-ih, kada dolazi do ustanovljivanja prakse i teorije postmodernizma i postmoderne epohe. Kasni modernizam određuju postavangardni pokreti koji praktično (pop art, minimalna umjetnost, procesualna umjetnost) i teorijski (konceptualna umjetnost) razgrađuju pojam modernizma (u anglosaksonskom kontekstu kritika visokog modernizma, u Europi kritika utopijskih projekata avangardi i neoavangardi) i njegovih institucija. Kasni modernizam je paradoksalna epoha u kojoj se ekonomska moć institucija kulture i umjetnosti utvrđuje kao bitna snaga artikulacije svijeta umjetnosti, ali i epoha u kojoj se taj isti svijet djelovanjem umjetnika, praktičkim i teorijskim sredstvima osporava. Kao svaku kasnu epohu, kasni modernizam karakterizira kritika i napuštanje pojma umjetnosti i istovremeno stvaranje remek-djela modernističke kulture.

LITERATURA: Arg3, Arg5, Arg9, Arg11, Arg12, Asp1, Bar1, Bih1, Bih2, Brej8, Brej14, Brej15, Brej16, Brej20, Brette1, Chip1, Clark6, Crow2, Den72, Den85, Den98, Erj4, Fram2, Frank2, Frie4, Gal, Gaig1, Green1, Green6, Green7, Green10, Green11, Green12, Green13, Green15, Grž12, Guilb1, Hab1, Hab5, Harr12, Harr14, Harr15, Harr31, Harr33, Harr43, Harr45, Jam8, Jon4, Men1, Men8, Men10, Men11, Per1, Per2, Per3, Rasp1, Šuv57, Taz1, Ug2, Woo6, Woo8, Woo10

Modernizam poslije postmodernizma. Modernizam poslije postmodernizma je naziv za tematizacije, istraživanja i rasprave tradicije modernizma u slikarstvu i kiparstvu krajem 80-ih i početkom 90-ih. Modernizam poslije postmodernizma pripada postmodernoj epohi, ali se radikalnim formalizmom i zanimanjem za vitalne aspekte modernističke estetike i kulture odvaja od eklektičkih i fikcionalnih postmodernističkih tendencija (od postmodernizama ranih 80-ih). Postmodernistički trendovi krajem 70-ih i početkom 80-ih (transavangarda, loše slikarstvo, neoekspresionizam i anakronizam) nastali su kao kritika modernističke estetike i poetike odbacivanjem redukcionizma, čistih formi, geometrijskih kompozicijskih rješenja, impersonalnosti i egzaktnosti izvedbe djela, suvremene tehnologije, autorefleksivnog formalnog pročišćavanja jezika umjetnosti, itd. Kritika postmodernističke pseudosubjektivnosti, manualnosti i ekspresivnosti je realizirana u samoj postmodernističkoj umjetnosti u neokonceptualizmu. Neokonceptualistička (neekspresionizam, post-pop art, simulacionizam) umjetnost je sintetizirala postupke prožimanja visoke i popularne kulture pop arta i kritičke analize društva konceptualne umjetnosti. Neokonceptualizam je pravi primjer postavangarde: (1) nastaje iz avangardne kritičke rasprave društva, kulture i umjetnosti, i (2) kritika je estetike visokog modernizma. Odbacivanje postmodernističke ekspresionističke i eklektičke retorike slike i skulpture je naznačeno u neo geo slikarstvu utemeljenom kao simulacija geometrijskih tendencija u umjetnosti XX. stoljeća i u medijskim i dizajnerskim realizacijama urbanih tehnoformi. Neo geo se vraća temeljnim problemima visokog modernizma (formalizam, geometrija, ploha, čista forma, objekt, instalacija) ali ih tretira na način postmodernizma kao fikcionalnu temu ili motiv citiranja, kolažiranja, montaže i simulacije. Britanska nova skulptura osamdesetih i njezini internacionalni utjecaji nastaju u okviru problematizacije visokog kiparskog modernizma škole *St. Martin* i utjecaja vodećeg anglo-američkog kipara visokog modernizma Anthonyja Caroa. Britanska nova skulptura ostvaruje jedan od velikih ideala modernizma: bavi se autonomnim medijem skulpture. Ona autonomiju skulpture narušava elementima ambijentalnog rada, odnosno, ambijentalni rad vraća kiparskom objektu. Tijekom ranih 90-ih godina zamisli kritike eklektičnog postmodernizma uobličuju se u anglosaksonskoj kritici i teoriji umjetnosti. Paul Wood, ne bez ironije, konstatira da se eklektični postmodernizam izgleda dogodio samo da bi se ponovo otvorila teška pitanja modernizma. Njujorški kritičar Robert Morgan zapaža da je postmodernistička kritika i teorija umjetnosti izgubila svoj objekt, tj. umjetnost, postavši teorija kulture. Prema njemu zadatak kritike i teorije umjetnosti je ponovno uspostavljanje umjetnosti kao objekta analize i rasprave. Zamisao modernizma poslije postmoderne značajna je za razvoj slovenske i srpske skulpture i slikarstva kraja 80-ih i

početka 90-ih godina. U sredinama gdje visoki modernizam 50-ih i 60-ih nije imao jako uporište (osim u pojedinim ekscesnim djelima pojedinaca), istraživanje i rasprava modernizma kao tradicije, teorije i poetike dobiva središnji značaj. Za Sloveniju je karakterističan snažan vitalistički intelektualni pristup od Luje Vodopivca, Tuga Šušnika, Matjaža Počivavšeka, Bojana Gorenca i Sergeja Kapusa preko Rene Rusjan, Dušana Zidara do Marjetice Potrč. Skulptura i slika se konstruiraju kao organska cjelina čistih formi jakog simboličkog i sublimirajućeg učinka. Slovenska skulptura je bliska britanskoj po tome što očituje učinak postmodernističkog interesa za značenje, a različita je po tome što su njezina značenja temeljno teorijski zasnovana u slovenskoj lacanovskoj poststrukturalističkoj teoriji. Srpsku skulpturu i slikarstvo kraja 80-ih i početka 90-ih karakterizira radikalni likovni formalizam koji vodi istraživanju čistih, minimalnih i strukturalno primarnih formi kroz rekonstrukciju modernističke pikturalnosti i skulpturalnosti. U okviru formalističkog djelovanja se izdvajaju četiri tendencije: (1) radikalni likovni formalizam razvija se u skulpturi (Srđan Apostolović, Dušan Petrović, Dobrivoje Kvrgović, Zdravko Joksimović), (2) pikturalni formalizam koji se vraća pitanjima plohe i strukturiranja plohe (Dragomir Ugren, projekt posvećen Mondrianu slikara Aleksandra Dimitrijevića, Zorana Naskovskog i Nikole Pilipovića, ali i interes Petra Goljevića za poststrukturalističko slikarstvo grupe *Support-Surface*), (3) ambijentalni formalizam s tehnospiritualnim karakteristikama (Mirjana Đorđević, Ivan Ilić), i (4) imanentna kritika formalizma kroz revitalizaciju nomadskih postupaka siromašne i antiform umjetnosti (Marija Vauda, Nikola Pilipović).

LITERATURA: Brej8, Brej9, Den84, Den85, Den87, Den93, Den95, Klo2, Morg13, Stepa1, Steph1, Šuv62, Šuv69, Šuv71, Šuv72, Šuv75, Šuv91, U2

Modularna struktura. Modularna struktura je trodimenzionalna geometrijska struktura konstruirana povezivanjem više međusobno identičnih trodimenzionalnih geometrijskih elementa (kocke, paralelopipeda, konture kocke). Zamisao modularne strukture izvedena je iz serije i rastera. Serija je poredak istih ili različitih elemenata ostvaren duž ravne linije, najčešće s lijeva na desno. Položaj elementa u seriji je određen mjestom u seriji (elementom koji mu prethodi i koji slijedi za njim). Raster je poredak istih ili različitih elemenata po površini slike, poda, zida ili tla. Raster ima formu pravilne mreže: pravokutne, kvadratne ili kružne strukture, a čine ga linije ili površine. Modularna struktura nastaje iz rastera tako što se po strukturi površine u dvodimenzionalne kvadrate ili pravokutnike postavljaju geometrijska tijela čije se osnovice poklapaju s elementima rastera. Modularna struktura ukazuje na prijelaz iz površine u prostor. Ona može nastati kao trodimenzionalni model koji nastaje oko središnjeg elementa u sve tri dimenzije. Svaka modularna struktura je nezavršena jer se u svim smjerovima može dograđivati dodavanjem (ponavljanjem) početnog elementa. Sol LeWitt je zamisao modularne strukture razvio kao oblik transformacije skulpture, serije i rastera u prostorni, potencijalno beskonačni poredak geometrijskih elemenata. On je realizirao *Modularnu podnu strukturu* (1966.), *Dvostruku modularnu kocku* (1966.), *Modularnu kocku* (1966.), *Strukture kocke zasnovane na pet modula* (1971.-1974). Karakteristika ovih radova je razumijevanje i razvijanje konceptualnog principa stvaranja vizualne prostorne strukture. LeWittovi radovi ne nastaju empirijskim razvojem plastičkih i prostornih aspekata instalacije nego iz konceptualnih propozicija (zamisli modularne trodimenzionalne strukture). U tom smislu LeWittovi radovi: (1) mogu se zamisliti i spoznati na osnovi nacrta i tekstualnog opisa bez vizualne percepcije rada, ili (2) ako se vizualno percipiraju na osnovi otkrivenog pravila povezivanja modula, mogu se u mislima razvijati i transformirati. Na osnovi izloženih rezultata LeWitt je izveo zaključak da vizualnu umjetnost može stvarati i slijep čovjek, odnosno, da je zamisao (ideja, koncept) strukture umjetničkog rada važnija od vizualne realizacije djela.

LITERATURA: Batte1, Leggl, Lipp7

Moebiusova traka. Moebiusova traka je traka čiji krajevi nisu spojeni tako da čine cilindar nego su u prostoru međusobno zaokrenuti za 180° i spojeni. Ako se prst povlači po jednoj strani trake on će u određenom trenutku prijeći na drugu stranu, a da nigdje nije prešao rub. Na Moebiusovoj traci postoji kontinuirani prijelaz s unutrašnje na vanjsku površinu (s lica na naličje) i obratno. Nastala prostorna površina se u matematici opisuje kao površina kojoj se ne može odrediti smjer. Traku je konstruirao njemački matematičar August Ferdinand Moebius 1856. Fenomen prostorne pojavnosti i odredivosti površine nazvane Moebiusova traka odigrao je značajnu ulogu u nastanku matematičke discipline topologije koja se bavi deskripcijom apstraktnih matematičkih prostora i objekata. U umjetnosti je do koncepta Moebiusove trake došao Max Bill 1935. kada je konstruirao granitnu skulpturu nazvanu *Beskrajna traka*. Bill nije znao za Moebiusov model, do prostornog rješenja uvrnute trake došao je istražujući zakrivljene površine.

Moebiusova traka je za njega plastički simbol beskraja. Vizualizacijama Moebiusove trake bavio se crtač Maurits Cornelius Escher koji je realizirao dva drvoreza *Moebiusova traka I* (1961.) i *Moebiusova traka II* (1963.). Za njega je Moebiusova traka model vizualnog paradoksa. Zamisao Moebiusove trake razradio je u formi poetičkog modela organizacije prostora i prikazivanja u stripu Jean Giraud-Moebius. Moebius je razradio crtački model magičnog uvrtanja figura oko vlastite osi, što stvara iluziju natprirodnih situacija, a zasniva se na zamisli Moebiusove trake. Nika Radić je realizirala moebiusovu traku (2000.) kao monumentalnu instalaciju koja se prostire kroz arhitektonski ambijent čime je negirala matematički idealni predmet pretvorivši ga u prostornu scenu za bihevioralni perceptivni performans gledaoca.
Jacques Lacan je psihoanalitičke modele prikazivanja rada nesvjesnog topološki prikazao dijagramima konstruiranim po uzoru na Moebiusovu traku, boromejski čvor i torus. Formalni topološki matematički modeli su za Lacana put do realnosti, realno je misterij govornog tijela, a to je onda i misterij nesvjesnog. Moebiusova traka je prvi topološki objekt koji je Lacan primijenio da bi objasnio zašto ga ne zadovoljava misao da stvari uvijek imaju lice i naličje, tj. da je nesvjesno na dnu dok je jezik na površini. Odnos koji ostvaruje Moebiusova traka omogućuje formalno osmišljavanje kontinuiteta lica i naličja, tj. između nesvjesnog i jezika. Opisane sheme uvode zamisao Moebiusove trake u diskurse postmoderne i pokazuju da su značenja postmoderne u klizanju i izvrtanju na način na koji je u topološkom smislu Moebiusova traka površina neodredivog smjera. S druge strane, Lacan želi pokazati da je nesvjesno zasnovano kao prostor, ali i kao jezik, što za posljedicu ima zaključak da i prostor ima odlike jezičkog poretka. U postmodernoj kulturi, teoriji i umjetnosti postoji tendencija da se pokaže kako su fenomeni prirode i kulture strukturirani po uzoru na rad jezika i da time suočuju umjetnika, njegovu želju i objekt želje koji se beskrajno može pomicati. Moebiusova traka za postmodernu postaje simbol nesvjesnog, jezika, želje i izgleda (prikazivanja) svijeta.

LITERATURA: Bill1, Brechtg1, Emm1, Lac8, Miller1, Radić1, Smo1

Monokromno slikarstvo. Monokromno slikarstvo je apstraktno slikarstvo čija je oslikana površina ravnomjerno prekrivena bojom istog tona. Njezina kompozicija i struktura su reducirane na stanje obojene površine. Monokromno slikarstvo reducira kompoziciju slike do plohe (podloge, teksture, pikturalne površine koja prekriva podlogu). Monokromna slika je potpuna i prava slika visokog modernizma jer pokazuje samo jednu bitnu kvalitetu slikarstva koju slikarstvo ne dijeli s drugim umjetnostima: ravnu obojenu površinu. Zamisao monokromnog slikarstva je nagoviještena u suprematizmu (Maljevičeva slika *Bijeli kvadrat na bijeloj podlozi,* 1918.), konstruktivizmu (Rodčenkova slika *Crno na crnom,* 1918. ili serija monokromija *Čista crvena boja*, *Čista žuta boja* i *Čista žuta boja*, 1921.) i upotrebom čistih boja u neoplasticizmu Pieta Mondriana i Thea van Doesburga. Monokromno slikarstvo je karakteristično za reduktivne apstraktne slikarske tendencije u umjetnosti poslije Drugog svjetskog rata: (1) apstraktni ekspresionizam (Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt), (2) umjetnost poslije enformela (Yves Klein, Piero Manzoni, grupa *Zero,* Robert Rauschenberg, Vlado Kristl), (3) postslikarsku apstrakciju (Frank Stella, Robert Mangold, Ellsworth Kelly, Leon Polk Smith), (4) analitičko, primarno i fundamentalno slikarstvo (Robert Ryman, Gergelj Urkom), strukturalističko slikarstvo grupe *Support-Surface* (Marc Devade, Louis Cane), itd. Razlikuju zamisli monokromne slike: (1) potpuna monokromija je slika čija je površina ravnomjerno i homogeno prekrivena jednom bojom (Kellyjeve i Mangoldove monokromije iz 60-ih), (2) ekspresivna monokromija je slika čija je površina neravnomjerno prekrivena jednom bojom, na površini se prepoznaju tragovi gesta kistom ili špahtlom (monokromije Philipa Gustona, Lucia Fontane, Ive Gattina ili Branka Filipovića-File), (3) strukturalna monokromija je slika na kojoj su bojom istog tona naslikani geometrijski oblici i podloga, tako da se naslikani oblici prepoznaju na podlozi (Reinhardtove tamno zelene i tamno crvene slike s motivom križa iz sredine 60-ih godina), (4) analitička monokromija je jednobojna oslikana površina s prepoznatljivim potezima čiji raspored ukazuje na faze postupka slikanja (Robert Ryman, Gergelj Urkom, Boris Demur), (5) simbolička monokromija je slika prekrivena jednom bojom, koja se naslovom ili kontekstom izlaganja određuje kao simbol, na primjer, Kleinove monokromne slike simbolički referiraju kozmičkom plavom (nebu i simbolu neba), Fontanine bijele slike postaju instrument iščeznuća materijalnosti slike, a Rothkove transcendentne smeđecrvene monokromije izražavaju i prizivaju religioznu kontemplaciju, (6) akromije *(achrome)* su bijele monokromije Piera Manzonija slikane kasnih 50-ih i ranih 60-ih koje su realizirane kao slike (bijele monokromne površine) ili kao objekti (od pamuka, fiberglasa, polistirena, kaolina), i (7) kvazi-monokromije su slike najčešće realizirane na platnu većih dimenzija tako da je podloga slike dominantna i monokromna, a na površini slike su različitim bojama

naslikane geometrijske strukture ili gestualni potezi, karakteristične su Newmanove slike jasnih i istaknutih monokromnih površina na kojima su naslikane diskretne pruge ili slike Morrisa Louisa na kojima su uz rubove monokromno obojenog platna dobivene linije nastale razlijevanjem tekuće boje.

LITERATURA: Battc1, Great1, Harr46, Klein2, Kult1, Luc1, Manz1, Miln1, Posle1, Rym1, Rym2, Sr1, Vuko1, Wald1, Wald2, Wald3, Whi1

Montaža. Montaža je ishodišno filmski termin, koji označuje povezivanje slika koje stvara dojam prostorno-vremenskog kontinuiteta ili diskontinuiteta. Montažom se fragmenti filmske naracije objedinjuju u filmski kontinuirani ili diskontinuirani narativni tijek. Pojam montaže uvodi se 20-ih godina i njegovi tvorci su američki režiser David Griffith i ruski režiseri Lev Kulešov, Sergej Ejzenštejn i Dziga Vertov. Ejzenštejn je zamisao montaže razradio kao osnovno poetičko načelo filmskog stvaranja (*Montaža atrakcija*, 1923.). On smatra da je montaža slobodno povezivanje proizvoljno izabranih i samostalnih efekata (atrakcija) koji funkcioniraju i izvan te kompozicije i tijeka sižea, s preciznim usmjerenjem prema postizanju krajnjeg tematskog efekta. Zamisao montaže je u razdoblju između dva rata u avangardnim eksperimentima primijenjena u kazalištu (kazališna montaža), književnosti (književna montaža) i fotografiji (fotomontaža). Razvijanje kolaža u slikarstvu i montaže u filmu, fotografiji i književnosti tijekom 20-ih i 30-ih godina mogu se smatrati analognim pojavama povezivanja raznorodnog slikovnog ili tekstualnog materijala u novu umjetničku cjelinu. Razlika između kolaža (fotokolaža) i montaže (fotomontaže) je u tome što je kolažiranje formalni mehanički postupak vizualnog ili likovnog povezivanja heterogenog fragmentiranog materijala u novu strukturu, a montaža najčešće podrazumijeva povezivanje cjelovitih prikaza u novu cjelinu i stvaranje novog značenja. U postmodernoj teoriji kolaž i montaža se određuju kao semantički postupci preuzimanja fragmentarnog književnog, filozofskog ili slikovnog materijala dostupnog u kulturi i umjetnosti (nivo kolaža) i njegovog ugrađivanja (montiranja) u novu smislenu cjelinu čija su značenja posljedica preuzetih ili citiranih diskurzivnih ili slikovnih fragmenata (nivo montaže). Montaža je semiotički postupak postizanja značenja nove cjeline nastale povezivanjem raznorodnih i fragmentarnih značenjskih produkata kulture. Riječ, rečenica, dio slike ili slika dobiva smisao u novom tekstu ili novoj slici time što se odnosi (suprotstavlja, usuglašava) s drugim elementima unesenim na identičan način.

LITERATURA: Ade1, Ajz1, Baq1, Bri1, Edw2, Friz1, Metz4, Moh1, Petr1, Schau1, Scho1, Sit1, Stojan3, Turko1, Ulm3, Žiž12

Mrlja. Vidi: Apstraktni ekspresionizam, Postslikarska apstrakcija, Slikarstvo obojenog polja, Tašizam

Multikulturalizam i postmoderna. Multikulturalizmom se naziva istovremeno postojanje međusobno različitih i autonomnih kultura u jednom kontekstu suodnosa (planeta, kontinenta, regije, države, grada). Multikulturalizmom u umjetničkoj produkciji naziva se predočavanje i zastupanje politike multikulturalizma umjetničkim djelom ili istovremeno postojanje različitih, neusporedivih kulturnih sistema izražavanja i prikazivanja u istom geografskom i povijesnom prostoru. Multikulturalizmom kao kustoskom praksom naziva se priređivanje individualnih ili problemskih izložbi koje tematiziraju multikulturalne paradigme identiteta, drugog, etničke subjektivnosti, kulturnih ideologija, itd.

Odnos postmoderne kao nekoherentne i pluralne *megakulture* i *multikulturalizma* kao identifikacije sinkrono prisutnih razlika i višeznačnosti povijesnih i geografskih kultura je paradoksalan. Drugim riječima, pluralizam podrazumijeva prisutnost i postojanje razlika (različitih sistema), koje se potvrđuju kroz *nesvodljive razlike* (raskol ili *différence*), a to znači istovremeno postojanje i demokratskog i totalitarnog društva; ateizma i religioznosti; građanskog liberalizma i etničkog ili religioznog fundamentalizma; seksualnih sloboda i moralnih tabua; heteroseksualnosti i homoseksualnosti kao društvenih mikroparadigmi; autokracije i parlamentarizma; tradicije, modernosti i postmoderne; umjetnosti, rituala i obreda; obreda i antiumjetnosti; visoke umjetnosti i masovne potrošnje uživanja kroz medije ili spektakl; kolonijaliziranog i kolonizatora; pacijenta i analitičara; arhaičnog mita i postatomske mitomanije; transfera i kontratransfera, itd.

Jean-François Lyotard je ukazao da *velike priče više nemaju legitimnost*, ali one se pripovijedaju (žive) na margini, u fundamentalističkim i totalitarnim sistemima, u perifernim kulturama, u kulturama koje traže ontološku potporu porijeklu identiteta. U takvim uvjetima centar i periferija se odražavaju, kodovi aktualnosti postaju iskrivljenje figura, zamućenost likova i potrošnja ikonografija. Na primjer, "ratnički ethos" u velikoj priči postoji sinkrono malim (fragmentarnim) pričama o svakodnevnici, uživanju, melankoliji, potrošnji. Velike i male priče se ogledaju: jedne u drugima, odrazi se pokazuju u zamućenostima i mekim rubovima, doslovni iskazi se multipliciraju u metaforama i alegorijama. Globalnu otvorenost potvrđuje lokalna zatvorenost. Lokalna zatvorenost *sanja* univerzalnu sveobuhvatnost i sveprisutnu važnost. Veliki grad (Pariz, London, New York,

Singapur, Hong Kong, Moskva) je spoj etničkih, ekonomskih, seksualnih, generacijskih i klasnih raslojavanja i istovremeno neusporedivih raskolničkih koegzistencija koje se mogu susresti u harmoniji karnevala i turističkih oaza proizvodnje i potrošnje postmodernog nomadskog egzotičnog uživanja ili u užasu međuetničkih sukoba, seksualnog nasilja, generacijskih ili individualnih izolacija, političkog terorizma. Ako se s urbanističkog pozicioniranja grada (megalopolisa) prijeđe na nivo geografskog (regionalnog, kontinentalnog, planetarnog) razmatranja, ukazuje se slični sistem paradoksa (proizvodnje paradoksa). Pokazuju se vrlo različita društvena uređenja (geopolitički sistemi). Sjedinjene Američke Države, Zapadna Europa, države postsocijalizma (Istočna Europa, Srednja Europa, Balkan, Kina, Vijetnam, Kuba), postkolonijalne kulture Afrike, Azije i Južne Amerike) istovremeno se suočavaju s multikulturalizmom, realnošću etničkog i nacionalnog fundamentalizma i još prisutnom ideologijom besklasnog i anacionalnog društva. Posebno postkolonijalne kulture Trećeg svijeta svjedoče proživljavanje nemoći i moći identiteta u rasponu od postkolonijalnog koda (inverzna slika zapadnoeuropske postkolonijalne traume), postsocijalizma, mimezisa kasnog kapitalizma, prvobitne akumulacije kapitala i povratka religioznom fundamentalizmu, etničkom totalitarizmu i despotskoj vladavini porodica ili pojedinaca. Na nivou metaforičnog govora može se reći da je današnja megakultura koja se identificira kao kultura multikulturalizma zamućena slika *Babilonske kule* (susreta nespojivih svjetova, govora neprevodljivih jezika, semantika bez usporedivih referenci i kriterija podudarnosti) ili iskrivljena slika antičkog svijeta kao svijeta zrelog ekstatičkog, perverznog i opscenog prepoznavanja ili neprepoznavanja bilo kojeg identiteta (gomilanja označitelja koji mogu potencijalno *prihvatiti* bilo koje značenje, smisao i vrijednost - promiskuitet označitelja). Geografija, svakodnevnica i povijest multikulturalnog planeta su određujuće u tom smislu što pokazuju kako planetarni indeksi kulture čine pojedinačnim (ovisnim od lokalnog konteksta) svaku *univerzalnu ideju* i *egzistenciju*. Da li globalna arbitrarnost isključuje lokalne kauzalnosti ili je globalna arbitrarnost *privid* zbrajanja lokalnih kauzalnosti? Diskurs je mapiranje indeksa koji omogućuju znanje o trenutnom i prolaznom identitetu. Univerzalni kozmopolitski jezici suvremene umjetnosti, umjetnici s različitih kontinenata, regija, kulturnih sistema ili podsistema, sukobljavaju se i iznutra i izvana s geografskim identitetom i regionalnom zatvorenošću, s užasom suženog konteksta. I to je jedna posljedica globalnog pluralizma: osjetiti skučenost malog, zbijenog i začahurenog svijeta, užasa zatvorenosti provincije među provincijama. Kada više nema centra pojavljuje se užas lokalnog.

Kritika multikulturalizma se izriče s nekoliko različitih pozicija. Sa stajališta neomarksizma i postmarksizma multikulturalizam je prividna projekcija beskonfliktnog društva koja ne odgovara konkretnoj konfliktnoj geopolitičkoj stvarnosti. Sa stajališta teorija visoke umjetnosti, umjetnost multikulturalizma se identificira kao nova vrsta socijalno angažirane umjetnosti (društvenog realizma) i apologetske umjetnosti prema novom svjetskom poretku i njegovoj liberalističkoj politici. Pojedini estetičari i teoretičari kulture ukazuju na alternative multikulturalizmu i njegovim sinkronijskim zatvorenim društvenim ćelijama. Na primjer, Wolfgang Welsch govori o transkulturalnom (*transculturality*). Dok multikulturalizam označava istovremenost kultura koje međusobno ne komuniciraju, transkulturalno označava prelaženje, prolaženje, komunikaciju i razmjenu između kultura koje dozvoljavaju međusobne preobrazbe.

LITERATURA: Barba3, Barba4, Bark1, Doc7, Gross1, Int1, Jam7, Jam10, Lipp18, Lyo6, Lyo14, Nej1, Nels1, Pae4, Pav2, Rat4, Shoh1, Sta1, Šuv86, Tuck2, Turner1, Welsch3, Welsch6,

Multimedija, kompjutorska. Kompjutorskom multimedijom se naziva svaki kompjutorski elektronski sistem koji korisniku omogućava kontroliranje, kombiniranje i manipuliranje različitim vrstama medija kao što su tekst, zvuk, video, kompjutorska grafika ili animacija. Interaktivna multimedija povezuje kompjutor, memorijsko skladište, binarne (digitalne) datoteke, telefon, televiziju i druge informacijske tehnologije s operaterom (umjetnikom, interaktivnom publikom). U ovom smislu umjetnički multimedijski radovi su oni koji su nastali, koji se prezentiraju i primaju putem kompjutora i veza kompjutora s drugim informacijskim medijima.

LITERATURA: Hans1, Mano1, Paule1, Rush1

Multimedijalna umjetnost. Multimedijalnom umjetnošću nazivaju se umjetnički radovi u čijoj je realizaciji upotrijebljeno više medija koji pripadaju različitim umjetničkim disciplinama (likovnim umjetnostima, književnosti, filmu, kazalištu, glazbi). Tipični oblici multimedijalne umjetnosti su fluksus, hepening, performans i ambijentalna umjetnost. Multimedijalna umjetnost se naziva postcageovskom umjetnošću i određuje se kao fluksus akcija u kojoj se sintetiziraju muzički eksperimenti, teatralizacije ponašanja umjetnika i upotrebe novih medija (video,

film, laser, elektronska muzika). U multimedijalnoj umjetnosti bi se u idealnom slučaju poništile granice između umjetnosti, tehnologije i života. Razlikuju se sljedeći pristupi: (1) jednim umjetničkim djelom se djeluje na različita osjetila promatrača, (2) u jednom umjetničkom djelu se sintetiziraju različite umjetnosti u medijskom i konceptualnom smislu (zamisao totalnog umjetničkog djela, mixed media), (3) sintezom više medija stvara se nova umjetnička disciplina, (4) povezivanjem više različitih medija ostvaruje se spektakl u kojem se objedinjuju aspekti prostornih i vremenskih umjetnosti, (5) jedan definirani i utvrđeni medij razvija se i proširuje uključujući aspekte novih medijskih tehnoloških rješenja (prošireni mediji) i (6) uspostavljaju se odnosi dvaju ili više medija čime se kao umjetničko djelo izlaže međusobni odnos različitih medija. Pojam intermedija uveo je fluksus umjetnik Dick Higgins koji je eksperimentirao s vizualnom poezijom i odnosima glazbe i baleta. Razvoj multimedijalnih eksperimenata nije rezultirao nastajanjem nove sintetičke umjetnosti nego je ta tendencija ostala jedan od paralelnih tijekova u evolucijama suvremene umjetnosti.

LITERATURA: Ćos1, Ćos3, Higg1, Higg2, Henr1, Kos1, Kos2, Kos7, Kapr1, Kir1, Kraus3, Kult2, Luc5, Luc6, Oliv14, Soh1

Multipl. Multipl je umjetničko djelo industrijski proizvedeno u više istovjetnih komada. Svaki komad koji se naziva multipl istovjetan je drugim primjercima iz serije ili naklade. Zamisao multipla podrazumijeva odsutnost originala i postojanje većeg broja istovjetnih primjeraka. U povijesnom smislu prvi primjeri multipla su grafike i odljevi skulpture. Međutim, status multipla kao specifičnog serijski proizvedenog umjetničkog djela povezuje se s duchampovskom tradicijom ready-madea koja oduzima umjetničkom djelu značenje originalne rukotvorine i ukazuje na konceptualne i konstruktivne aspekte objekta. U *Bauhausu* se ideje multipla iniciraju realizacijom umjetničkog djela kao serijskog industrijskog proizvoda. U konstruktivizmu i neokonstruktivizmu postojala je tendencija da se umjetničko djelo zamisli, konstruira i proizvede kao industrijski predmet, što znači u većoj ili manjoj seriji. Industrijski način proizvodnje omogućuje proizvodnju identičnih predmeta. Neokonstruktivist Victor Vasarely je praktično i teorijski razradio i propagirao ideju multipla. Neoavangardni umjetnik Daniel Spoerri je prvi organizirao distribuciju multipla 1958. godine kada je osnovao agenciju *MAT (Multiplication d'Art Transformable)*. Multipl kao oblik distribucije umjetničkih djela značajan je za novi realizam, vizualnu poeziju, neokonstruktivizam, pop art, fluksus i minimalnu umjetnost. Kao multipli se realiziraju slike, objekti, grafike, knjige, kutije umjetnika i kinetičke skulpture.

LITERATURA: Den102, Gro1

Muzej. Muzej je državna ili privatna institucija koja skuplja, čuva, klasificira i izlaže umjetnička djela. Današnji tip muzeja je nastao krajem XVIII. stoljeća u Francuskoj pod utjecajem demokratskih ideja građanske revolucije i uspostave buržoaskog društva i javnog mnijenja (publike). Muzej je zamišljen kao institucija koja se bavi prikupljanjem predmeta i dokumenata odabranih unutar jednog područja znanja (prirodoslovni muzej, etnografski muzej, muzej znanosti i tehnike, muzej nacionalne povijesti, muzej suvremene umjetnosti). Muzeji moderne i suvremene umjetnosti su institucije koje daju povijesni pregled određene epohe (modernizma, postmodernizma) historizirajući suvremenost i promovirajući aktualni trenutak (stvarajući suvremenost). Današnje muzeje osim skupljanja i izlaganja umjetničkih djela karakteriziraju i dva značajna područja suvremene masovne kulture: obrazovanje i izdavačka djelatnost. Umjetnost visokog modernizma od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije realizirana je kao galerijska i muzejska umjetnost. Kao ambijent umjetnosti visokog modernizma muzej bio je potvrda njezine autonomije u odnosu na druge oblike društvenog života, kulture, proizvodnje, razmjene i potrošnje, odnosno, bio je shvaćen kao prostor estetske, specifično likovne kontemplacije. U neoavangardama institucija muzeja je ili odbacivana kao represivna institucija neokonstruktivističkim i novotendencijaškim izlaskom iz umjetničkog sistema u urbani prostor, odnosno, tretiranjem umjetnosti kao oblika ponašanja i društvenog života u neodadi i fluksusu. Kraj 60-ih godina s utopijskim idejama integracije umjetnosti i života, umjetnosti i politike, umjetnosti i duhovnosti, označen je kao period povijesnog dovršetka institucije muzeja. Po Jeanu Clairu krajem XIX. stoljeća nastale su anarhističke antimuzejske ideologije prihvaćene u avangardi i neoavangardi, a krajem XX. stoljeća trebalo bi doći do nestanka muzeja u obliku u kojem je dotad poznat. Krajem 60-ih i ranih 70-ih pojavom konceptualne umjetnosti došlo je do teorijskih kritika statusa i funkcija muzeja. Prve kritike muzeja u konceptualnoj umjetnosti proizašle su iz činjenice da je konceptualna umjetnost odbacila klasično-predmetno djelo i svela svoje produkte na tekstove, dijagrame ili dokumentaciju. Govorilo se da će instituciju muzeja zamijeniti institucija arhiva, dokumentacijskog centra ili biblioteke. Teorijske kritike institucije muzeja izvršili su konceptualni

umjetnici Daniel Buren, Hans Haacke, pripadnici grupe *Art&Language* (časopis *The Fox)* kao i Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Goran Đorđević. Krugovi konceptualnih umjetnika koji su izveli politizaciju i kritiku institucija svijeta umjetnosti pokazali su da instrumenti vrednovanja (kritika, galerije i muzeji) nisu neutralni činioci kulture nego oblici društvene kontrole, usmjerivanja, vrednovanja i konstituiranja umjetničkih, kulturnih i ideoloških vrijednosti i značenja. Po Burenu muzej je povlašteno mjesto s trostrukom ulogom: (1) estetskom – muzej je okvir i potpora umjetničkom djelu i gledištu na djelo, (2) ekonomskom – muzej daje tržišnu vrijednost onome što izlaže, odnosno, onome što je stekao i izabrao iz ukupne dostupne produkcije, i (3) mističnom – muzej postavlja i određuje kao umjetnost sve ono što izlaže, unaprijed otklanjajući svaki pokušaj postavljanja pitanja o osnovama umjetnosti. Hans Haacke je svoj umjetnički rad definirao kao detektivsko istraživanje tajnih financijskih i institucionalnih moći koje sudjeluju u funkcioniranju muzejskog i sistema kolekcioniranja. *Art&Language* je sredinom 70-ih provodio analize muzeja kao institucije koja osigurava širu kulturnu hegemoniju, na primjer, hegemoniju američke moderne umjetnosti. Institucija muzeja je izdržala sve kritičke udare (od individualnih ekscesa, odbijanja izlagačkog rada, dematerijalizacije umjetničkog objekta i teorijsko-kritičke institucionalne analize) da bi od sredine 70-ih i tijekom 80-ih godina došlo do širenja mreže muzeja, nastajanja novih muzeja i potvrđivanja ključne vrijednosne i povijesne funkcije muzeja u promoviranju novih umjetničkih pokreta postmodernizma. Postmodernističke muzeje karakteriziraju aspekti: (1) pokušaj novog određivanja i reinterpretiranja umjetnosti XX. stoljeća, velike retrospektive koje je realizirao pariški Beaubourg ili muzejski postavi kao rekonstrukcije određenih povijesnih problema, na primjer, rekonstrukcije povijesnih ambijenata na izložbi Haralda Szeemanna *Sklonost totalnom umjetničkom djelu* (1983.), (2) izgradnja novih muzejskih prostora i nastanak nove muzejske arhitekture koja po sebi preuzima status umjetničkog djela, karakterističan primer je *Muzej suvremene umjetnosti* u Los Angelesu koji je projektirao arhitekt Arata Isozaki kao arhitektonsko-kiparsku građevinu, (3) izgradnja prostorija muzeja prema zahtjevima ambijentalnih umjetničkih djela ili instalacija, čime se stvara odgovarajući prostor za konkretno prostorno ili medijsko umjetničko djelo, i (4) uspostavljanje totalizirajuće ekonomske moći a time i utjecaja na stvaranje, prikazivanje i odabir umjetnosti, što je podržano izdavačkom djelatnošću i odgovarajućim teorijskim, a ne samo kritičko povijesnim interpretacijama.

LITERATURA: Aa1, Buc10, Bur, Bur4, Carr3, Cla1, Cla2, Cri2, Cri6, Den32, Den68, Fari1, Geld1, Groy4, Hegy1, Hegy2, Hein1, Holme3, Kusp4, Monta1, Plä1, Prez1, Tu2,

Muzej bez zidova. Vidi: Muzej

Muzička grafika. Muzička grafika je crtež (dijagram) čija je funkcija stimuliranje muzičara za stvaranje zvuka koji je na određeni način ekvivalentan vizualnom izgledu ili poretku crteža. Muzičke grafike su istovremeno: (1) autonomni vizualni umjetnički radovi za galerijsko izlaganje, i (2) partiture za izvođenje muzike. Muzičke grafike se razlikuju od notnog pisma jer se ne zasnivaju na jednoznačnom, konvencionalno utvrđenom znakovnom pismu nego na relativno proizvoljnom skupu motiviranih znakova koje završno uobličuje muzičar na osnovi prevođenja, prepoznavanja, razumijevanja i doživljaja crteža. Muzika nastala čitanjem muzičke grafike je slobodni prijevod vizualnog u zvučno. Postupak prevođenja zasniva se: (1) na prepoznavanju specifičnog muzičkog karaktera crteža (znakovi koji potječu iz muzičkog pisma), (2) na učenju pravila i prepoznavanju pravilnosti novog znakovnog poretka koji stvara kompozitor crtajući muzičku grafiku, (3) na slobodnim asocijacijama povezivanja slike i zvuka, i (4) na slučajnim muzičkim reakcijama na vizualne proizvoljne znakove. Muzička grafika je karakteristična za muzičku avangardu, neoavangardu, kao i eksperimente fluksusa i vokovizualna istraživanja. Muzičkom grafikom bavili su se kompozitori Earle Brown, John Cage, Mauricio Kagel, György Ligeti, kao i Dubravko Detoni, Vladan Radovanović, Srđan Hofman, Vladimir Tošić. Jedno od značajnih djela muzičke grafike je serija tekstova i crteža Johna Cagea *Koncert za klavir i orkestar* (1957.-1958.), gdje su holografijom projicirane 63 strane dijagramskog zapisa Cageove kompozicije.

LITERATURA: Gligo1, Gligo4, Gri1, Mus1, Nym1, Radov6, Sy1, Toš1, Ves2

N

Nabii/nabisti/nabizam. Nabisti (hebr. *nabi* - prorok) je naziv za grupu pariških slikara koja je osnovala bratstvo modernističkih slikara oko 1889. godine. Njihovo slikarstvo karakterizira razrađeni spoj postimpresionizma i simbolizma, stilizacija forme, redukcija prostora i spiritualizacija prizora. Grupa uspostavlja spoj tradicionalizma i modernizma. Bliska je Gauguinovoj grupi *Sintezista* (1889.) i njihovom stiliziranom simbolizmu. U grupi su surađivali Maurice Denis, Aristide Maillol, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Ker Xavier Roussel, Félix Vallotton. Grupi su bili bliski simbolist Odilon Redon i post-impresionist Henri de Toulouse-Lautrec. Teoriju nabizma je razvijao Maurice Denis.

Slika Mauricea Denisa *Muze* (1893.) polazi od slike Puvisa de Chavannesa *Svete šume*, a izvedena je redukcijom perspektive i prikazivanjem prostora nizanjem planova. Oblici su stilizirani kao i linije. Denisovo veliko programsko djelo je slika *U čast Cézannea* (1900.) koja parafrazira sliku Henrija Fantin-Latoura *U čast Delacroixa* (1864.). Na slici je prikazana jedna Cézanneova *Mrtva priroda* oko koje su: Paul Sérusier koji sliku objašnjava, Paul Ranson koji je namjeravo otvoriti akademiju gdje bi se proučavala estetika nabista, Ker Xavier Roussel, Bonnard, Vuillard, Denis, gospođa Denis, trgovac slikama Ambroise Vollard, kritičar André Mellerio i Odilon Redon. Ova slika simbolički povezuje i zastupa velike preteče modernističke umjetnosti na prijelazu stoljeća: Cézannea, Redona i Gauguina. Gauguin je prisutan na slici posredno, kao vlasnik prikazane Cézanneove slike. Ovu sliku nakon izložbe *Salon de la Nationale* (1901.) kupio je pisac André Gide. Slike *Žena sa suncobranom* Aristidea Maillola (1895.), Édouarda Vuillarda *Vrtovi Pariza* (1894.) i Pierrea Bonnarda *Penjoar* (oko 1892.) najavljuju novi duh modernizma u slikarstvu XX. stoljeća, a to su: stilizacija, plošnost, redukcija, indirektni simbolizam, osjećaj za suvremenost, subjektivnost, buržoaski estetizirani intimizam, prerada povijesnih utjecaja od Puvisa de Chavannesa preko Cézannea, Gauguina i Redona do japanskih estampi.

LITERATURA: Brette1, Dori1, Harr45, Woo6

Nacionalrealizam. Nacionalrealizmom se, metaforično, nazivaju umjetničke produkcije u postsocijalističkim društvima koje tradicionalnim likovnim sredstvima izražavanja i prikazivanja (figurativno štafelajno slikarstvo, slikarstvo prizora, monumentalna skulptura, arhitektura nacionalnih stilova, tradicijski etnički centrirani folklorizmi i različite naive) obnavljaju stilove prošlosti i aktualiziraju ih kao strategije antikomunističke, antimodernističke i antizapadne, u smislu antieuropske i antiameričke umjetnosti. Termin nacionalrealizam izveden je iz termina socrealizam da bi se ukazalo kako u postsocijalističkim društvima državne institucije, intelektualne ili religiozne elite ili *interesne grupe* upotrebljavaju umjetnost za prikazivanje i izražavanje vlastitih političkih vrijednosti i stavova. Nacionalrealizam karakterizira upotreba folklornih, regionalnih, etničkih, religioznih ili nacionalnih *stilova*, kao i oslanjanje na *komunikativno* prikazivanje utemeljeno u romantizmu, klasicizmu ili pop artu, reference prema imperijalnim pseudostilovima (rimski, bizantski, austrougarski) ili talijanskoj fašističkoj umjetnosti i njemačkoj umjetnosti nacionalsocijalizma. U nacionalrealizmu se projiciraju ideje o nacionalnoj, religioznoj, političkoj i, rjeđe, rasnoj samobitnosti, posebnosti, utemeljenosti i, paradoksalno, transhistorijskoj (univerzalističkoj) izvornosti. Postavljaju se pitanja o obnovi nacionalnog i religioznog bića unutar postsocijalističkog društva kao antikomunističkog i antikapitalističkog društva. Ovi oblici izražavanja povezani su, u političkom smislu, s heterogenim korpusima patriotskih snaga; s proturječnom, ali prividno realnom, političkom i militariziranom snagom unutar postsocijalizma u Istočnoj i Jugoistočnoj Europi. Ta militarizirana snaga nastaje spajanjem nacionalnih desničarskih političkih partija s realsocijalističkim institucijama koje su izgubile svoju ljevičarsku (realsocijalističku, samoupravnu) pokretačku političku profiliranost.

LITERATURA: Erj19, Šuv107, Šuv115

Nacistička umjetnost. Nacistička ili nacionalsocijalistička umjetnost u Njemačkoj je od 1933. do 1945. godine izvela specifičan politički, kulturalni ili umjetnički prekid u razvoju njemačkog i europskog modernizma. Nacistička umjetnost je eksplicitno pokazna politička totalitarna umjetnost. Prekid s njemačkim i europskim modernizmom je bio usmjeren kritici, osudi, zabrani i uništavanju modernističkih umjetničkih djela (od ekspresionizma i kubizma preko konstruktivizma, dade i nadrealizma do umjerenih modernističkih praksi) i institucija *(Bauhaus)*. Javno spaljivanje zabranjenih knjiga (Remarquea, Pliviera,

Bechera, Ehrenburga, Marxa, Thomasa Manna, Hašeka) organizirano je 10. svibnja 1933. Antimodernistička izložba *Izopačena umjetnost* (*Entartete Kunst*) održana je 1937. godine u Münchenu istovremeno s velikom izložbom nacističke umjetnosti *Velika njemačka izložba (Große Deutsche Kunstausstellung)*. To znači da je moderna umjetnost prikazana kao umjetnost koja ne prikazuje i ne zastupa integrativni i totalizirajući organski nacionalni i rasni identitet njemačkog društva nego se zasniva na individualnom transgresivnom stvaranju novog, drugačijeg, psihološkog, perverznog, otuđenog ili internacionalnog jezika umjetničkog izražavanja. Moderna umjetnost (slikarstvo, skulptura, fotografija, film, kazalište, glazba, književnost) interpretirana je kao izraz ili trag degeneracije njemačkog društva, t.j. kao praksa izražavanja devijantne i transgresivne individualnosti u odnosu na idealni organsko-cjeloviti, kolektivni horizont njemačkog društva u projektima nacionalsocijalističke partije. Devijantnim i transgresivnim su označeni oblici umjetničkog ponašanja i stvaranja koji se nisu uklapali u formalni okvirni koncept postromantičarske umjetnosti i njenih razvoja prema nacističkoj umjetnosti. Umjerena buržoaska i folklorna postromantičarska umjetnost je kanonski podignuta na razinu nacionalsocijalističke totalitarne vizije umjetnosti u službi naroda koji obnavlja i realizira fantazam o srednjovjekovnom organskom korporativnom jedinstvu svih slojeva njemačkog društva. Na primjer, u slikarstvu i skulpturi je fantazam o organskom korporativnom jedinstvu naroda prikazan kroz obnovu akademskog alegorijskog herojskog figurativnog slikarstva i skulpture. Akademsko označava kanonsko postavljanje realističke, klasicističke i romantičarske poetike i tehnike kao temelja umjetničkog stvaranja orijentiranog na nacionalsocijalizam.

Arhitektura je kao sinteza slikarstva, kiparstva i graditeljstva bila dominantna umjetnička disciplina. Adolf Hitler je smatrao da se kroz arhitekturu ostvarivao gospodarski identitet Trećeg Reicha. Gospodarski diskurs umjetnosti i arhitekture Trećeg Reicha zasnivao se na likovnom naturalizmu ili arhitektonskom neoklasicističkom akademizmu, da bi stvorio alegorijske prikaze optimalnog totalizirajućeg društva koje kroz revoluciju, diktaturu i militarizam jedne partije ostvaruje transhistorijsku sintezu germanske tradicije i novog svjetskog poretka. Vodeći arhitekt i ideolog nacističke arhitekture je bio Albert Speer. On je Hitlerove političke ideje postavio kao osnovu nacističkog graditeljstva u tekstu *Führerova izgradnja (Die Bauten des Führer*, 1936). Prema Speeru, Hitlerova je sklonost građenju vođena pridavanjem velike važnosti izražavanju volje nacionalsocijalističkog pokreta u kamenu. Izgradnjom monumenata izražavala se politička volja i kulturalna moć za nadolazeće epohe. Speer uspoređuje spomenike, tvornice, autoputove, radničke domove nacionalsocijalizma sa srednjovjekovnim katedralama. Takva arhitektura i umjetnost se, paradoksalno, zasnivaju na eklektičnim sublimnim simbolima, obećanju političkog, egzistencijalno zdravog, nacionalnog i rasnog prosvjetljenja, antisemitizmu, populističkom ukusu i strogoj partijsko-birokratskoj kontroli. Speer je u tom duhu projektirao urbanističke planove Berlina, kao i partijski kongresni centar u Nürnbergu.

Za slikarstvo su karakteristični različiti žanrovi: porodični grupni portreti koji pokazuju različite generacije u čvrstom zajedništvu ili figuralne kompozicije majke i djeteta (Adolf Wissel, *Kalenbergova ratarska porodica*, 1939. ili Paul Matthias, *Führerov govor*, 1939), populistički portreti u folk maniri (Thomas Baumgartner, *Portret Thomasa Tegemseera Webera*, 1937.), alegorijske figurativne kompozicije aktova ili seoske Venere (Ivo Saliger, *Diana u zarobljeništvu*, 1939., Oskar Martin, *Seoska Venera*, kasne 30-e), mitološke kompozicije koje prikazuju teme iz germanske mitologije ili osuvremenjene mitološke teme (Ivo Saliger, *Parisov sud*, 1939.), portreti političkih vođa (portret Adolfa Hitlera kao srednjovjekovnog viteza naslikao je Hubert Lanzinger, 1938.), scene iz nacionalsocijalističke populističke politike (mitinzi, sletovi, marševi, sportska takmičenja), militarističko i ratno slikarstvo (Elk Eber, *Takva je bila SA* ili Willrich Oberst, *Pilot*, 1941.). Nacističko slikarstvo je bilo eksplicitno propagandno populističko u kojem se pseudoromantičarski folklorni izraz determinirao kao sublimni univerzalni njemački pogled na svijet. Adolf Wissel je težio, na primjer, demonstriranju njemačke stvaralačke volje za životom kroz kompozicije s porodičnim temama. Slikari su težili stvaranju posebnog estetskog efekta, pa je to organsko narodno jedinstvo ostvareno prizivanjem mitološke cjelovitosti, korišteni su efekti koji su trebali stvoriti utisak sublimnog, ali istovremeno i privlačnog prizora. Uzvišeno, strašno, ali istodobno erotično i privlačno, osnovni je način komponiranja slike. Erotičnost je u nacističkom slikarstvu, za razliku od neerotičnosti sovjetskog socijalističkog realizma, imala specifičnu funkciju pokretanja individualnog i kolektivnog fantazma o organskoj povezanosti njemačkog naroda koja se ostvaruje kroz simboličku erotsku ženu-majku. Nacističko sublimno i erotično slikarstvo u funkciji političkog diktata nacističke partije imalo je vizualna prividna iskliznuća koja su

anticipirala ili sugerirala homoerotske i ne-patrijarhalne simbolizacije ili emocije (Paul Matthias, *Leda i labud* ili *Mladost*). Artikulacija i deartikulacija alegorizirane seksualnosti kroz slikarstvo bila je posljedica namjere nacističkih rukovodilaca i birokrata da utječu i djeluju na sve pore svakodnevnog života u Njemačkoj, preobražavajući monogamno buržoasko društvo u društvo koje postaje transindividualno kroz realizaciju nadređenog kolektivnog identiteta.
U skulpturi se razvijala monumentalna skulptura predviđena za specifične arhitektonske realizacije, na primjer, olimpijski kompleks u Berlinu ili stadion u Nürnbergu. Izvođena je karakteristična klasicistička muška ili ženska herojska, najčešće naga figura koja simbolizira moć, zdravlje, veličinu, jasnoću i političku nacionalsocijalističku usmjerenost građana Trećeg Reicha uspostavljanju imperijalne kulture. Značajni kipari su bili: Josef Thorak, Arno Breker, Fritz Klimsch, Werner Rittch, Ludwig Kaspar.
Slično tim zahtjevima za imperijalnim kiparskim izrazom postavljali su se zahtjevi redateljici Leni Riefenstahl. Ona, na primjer, dokumentarnim filmovima *Trijumf volje (Triumph des Willens,* 1935.) ili *Olimpija (Olympia,* 1938.) filmskim sredstvima konstruira identitet sublimnog, herojskog, militarističkog i zdravog njemačkog društva.
Postojale su i drugačije prakse u Njemačkoj od 1933. do 1945. godine, koje su se odvijale u privatnim prostorima, zatvorima, koncentracionim logorima ili u emigrantskim krugovima u Francuskoj i SAD. U Parizu je 1938. godine održana izložba *Slobodna njemačka umjetnost (Freie deutsche Kunst)*. Predstavnici antinacističkog slikarstva u emigraciji su: Oskar Kokoschka, Georg Grosz, John Heartfield, Max Beckmann, Käthe Kollwitz. U getima i koncentracionim logorima je nastajala dramatična tajna crtačka ekspresivno-dokumentarna umjetnost, najčešće vezana za židovsku kulturu: Yitzhok Brauner, Roman Kramsztyk, Bruno Schulz, Gela Seksztein, Max van Dam. Slikar židovskog porijekla Felix Nussbaum iz Osnabrücka, koji je tijekom Drugog svjetskog rata živio u Brusselu, naslikao je niz karakterističnih slika koje prikazuju građanina židovskog identiteta u okupiranoj Europi. Njegov autoportret sa žutom trakom sa zvijezdom i identifikacijskom karticom iz 1943. u duhu nove objektivnosti izražava osjećaje straha i drugosti.

LITERATURA: And1, Barro1, Barro2, Batc1, Hor3, Kus2, Mic1, Schus1, Tas1, Tay2, Willet1, Willet2

Nadrealizam. Nadrealizam (*surréalisme*) je naziv za umjetničku kolektivnu ili individualnu praksu koja se zasniva na prikazivanju, izražavanju, opisivanju, dokumentiranju ili indeksiranju nesvjesnog (pojavnosti nesvjesnog, konstruiranja nesvjesnog, učinaka nesvjesnog) u smislu u kojem je nesvjesno određeno kao *druga scena* u psihoanalizi Sigmunda Freuda. Pojam nadrealizam je uveo Guillaume Apollinaire, ukazujući na ulogu latentne magije i mita u modernom životu. Nadrealistički pokret je osnovao francuski pjesnik André Breton u uzburkanoj umjetničkoj i društvenoj atmosferi Pariza poslije Prvog svjetskog rata. Nadrealizam kao pokret je nastao iz neobičnog i ekscentričnog spoja tradicije francuske erotične literature (markiz de Sade), pjesništva francuskog simbolizma (Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé), dendizma kao načina urbanog života, destruktivnosti pariške dade, postkubističkih neoklasicizama, frojdovske psihoanalize, materijalističke (marksističke, boljševičke, trockističke) teorije društva. Breton je *Prvi manifest nadrealizma* objavio 1924. godine u Parizu. On je pojavu nadrealizma pripremio s pjesnicima eksperimentatorima Phillipeom Soupaultom, Louisom Aragonom, Paulom Eluardom i Benjaminom Péretom. U pokretu su, osim spomenutih pjesnika, surađivali i Jean Arp, Yves Tanguy, René Crevel, Salvador Dali, Max Ernst, Man Ray, André Masson, Luis Buñuel, a pokretu su bili bliski ili su na pokret utjecali Tristan Tzara, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Hans Bellmer, Alberto Giacometti. Glasilo pokreta je bio časopis *La révolution surréaliste.* tijekom 20-ih i 30-ih godina nadrealizam je postao internacionalna pojava s nizom grupa ili individualnih autora: Joan Miró je djelovao u Španjolskoj i Francuskoj, René Magritte u Belgiji, u Češkoj je nastao široki pokret slikarskog, književnog i fotografskog nadrealizma (Karel Teige, Toyen, Jindřich Štýrský, František Drtikol, Jaroslav Rössler, Jaromir Funke, František Vobecký, Karel Kašparik, Václav Zykmund), u Beogradu je nastala nadrealistička grupa koja je publicirala almanah *Nemoguće* (1930.) i časopis *Nadrealizam danas i ovde* (1932.), u kojoj su surađivali Marko Ristić, Vane Bor, Dušan Matić, Đorđe Jovanović, Radojica Živanović Noe, Oskar Davičo, Koča Popović. Pionirski nadrealistički eksperiment je u Hrvatskoj započeo arhitekt Josip Seissel, a tijekom 30-ih godina u okviru nadrealizma djelovali su Željko Hegedušić, Leo Junek, Drago Ivanišević, Marijan Detoni, Antun Motika, Vlado Habunek. Radovan Ivšić je od početka 40-ih godina razvio specifičnu nadrealističku praksu koja je bila čvrsto povezana s kasnim bretonovskim nadrealizmom. Niz žena je na internacionalnoj umjetničkoj sceni djelovao kroz individualne eksperimente u relaciji sa zamislima, postupcima i načinima prikazivanja u nadrealizmu: umjetnica Meret Oppenheim, foto-

grafkinje Claude Cahun, Dora Maar i Lee Miller, slikarice Alice Paalen, Frida Kahlo, Leonora Carrington, kao i Milena Pavlović Barilli.

Teorija i praksa nadrealizma se razvijala iz frojdovske psihoanalize, njenom primjenom i preobrazbom u poetiku umjetničkog stvaranja kao istraživanja nesvjesnog, tajanstvenog, potisnutog, cenzuriranog, snenog, maštanog, neurotičnog, histeričnog. Ispitivane su i prikazivane situacije/stanja histerije, neuroze, paranoje.

Jedna od karakterističnih tehnika nadrealizma je automatizam. Automatski crtež ili tekst se zasniva na svjesno neusmjerenom i nekontroliranom crtanju ili pisanju koje se u neočekivanoj i asocijativnoj formi traga identificira kao učinak nesvjesnog. Automatski tekstovi i crteži su paradoksalne tvorevine koje intencionalno nastaju kao rezultat ljudskog rada (crtanja, pisanja, slučajnog izvlačenja riječi i slika, kolažiranja, izrade frotaža), čiji izgled nije posljedica svjesne namjere nego djelovanja nesvjesnog. Da bi, na primjer, crtež Andréa Massona ili Maxa Ernsta bio identificiran kao učinak nesvjesnog, treba identificirati nesvjesno, a Breton je ponudio kriterije identifikacije: (1) kontradikcije, (2) vizualne ili verbalne reprezentacije u kojima je jedan od elemenata skriven, (3) reprezentacije koje su uvedene na način metafore, ali čija značenja odstupaju od metaforičnih sugestija, (4) reprezentacije koje podsjećaju na halucinantna stanja, (5) reprezentacije koje apstraktnim skrivaju konkretno, (6) reprezentacije koje svojim izgledom ili značenjima negiraju fizičke zakone ili odnose, i (7) reprezentacije koje provociraju smijeh (ili sablazan). Nastalo djelo (priča, pjesma, objekt, slika, crtež, fotografija) se na osnovi slobodnih asocijacija ili psihoanalitičke interpretacije povezuje s psihičkim (svjesnim, podsvjesnim, nesvjesnim, histeričnim, neurotičnim).

Osim automatskih djela, za nadrealizam su karakteristične i fantastičke slike (interijeri, eksterijeri, figurativni prizori, likovi) koje akademskom tehnikom prikazivanja predočavaju sadržaje snova, halucinacija i fantazija. Salvador Dali se zalagao za novu metodu stvaranja koju je nazvao paranoično-kritička metoda. Prema Daliju kritička paranoja je spontana metoda iracionalne spoznaje "zasnovane na kritičkoj i sistematičnoj objektivaciji asocijacija i delirijskih tumačenja". Paranoja se služi vanjskim svijetom da bi istakla opsesivnu ideju, s tom uznemiravajućom osebujnošću, da se stvarnost te ideje mora učiniti važećom za druge: "Stvarnost vanjskog svijeta služi kao ilustracija i dokaz, ona je stavljena u službu stvarnosti našeg duha." Prema Bretonu riječ je o strastvenom spekuliranju s onim svojstvima neprekinutog bivanja svakog predmeta na kojem se obavlja paranoična aktivnost koja proističe iz opsesivne ideje. To neprekinuto bivanje omogućuje paranoiku koji o njemu svjedoči da čak i prikaze iz vanjskog svijeta smatra, ako ne sumnjivim, a ono nepostojanim i prolaznim. On omogućava svojim djelom drugima da provjere stvarnost njegovih dojmova. U kontekstu paranoičnog kritičkog rada smatralo se da je slika, zapravo, rukom izrađena fotografija u boji konkretne iracionalnosti, a skulptura je samo ručno izvedeni odljev konkretne iracionalnosti. Paranoično kritička djela su Dalijeve slike *Le Jeu lugubre* (1929.) ili *Les Accommodations des désirs* (1929.). U slikarstvu su fantastičke prizore ili likove, osim Dalija, radili Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy. Metafizička djela Giorgia de Chirica se povezuju s nadrealizmom. René Magritte je razvio specifičnu vrstu nadrealističkog slikarstva koja je vodila od fantastičkog nadrealizma prema konceptualnom slikanju i problematiziranju načina prikazivanja u složenim odnosima ikoničkog znaka i verbalnog imena (*Les mots et les Images,* 1929.).

Nadrealistički umjetnici su se koristili različitim medijima i tehnikama da bi prikazali ili provocirali nesvjesno. Fotografijom su predočavani nepoznati, tajnoviti i začudni prostori. To traganje za začudnim prepoznatljivo je i u semantičkoj atmosferi koju stvara tekst Bretonove pripovijetke *Nadja* (1928.) i u fotografijama Jacques-Andréa Boiffarda (*Bulevar Magenta,* 1928.) kojima se prikazuju ulice Pariza. U oba slučaja umjetnici verbalnim opisom ili vizualnim prikazivanjem teže dočaravanju atmosfere začudnosti i tajanstvenosti u gradu, odnosno u kretanju gradom. U području nadrealističke fotografije su djelovali Man Ray, Raoul Ubac, Dora Maar, Hans Bellmer, Jacques-André Boiffard, Claude Cahun, kao i Nikola Vučo, Vane Bor. Claude Cahun je realizirala složeni fotografski opus koji se bavi narcističkim i lezbijskim identitetom. Man Ray je izveo neke tipične nadrealističke indeksacije seksualnih simbola u svakodnevnim predmetima, na primjer, fotografije muškog šešira koji podsjeća na ženski spolni organ (*Bez naziva,* 1933.) ili realizacija šokantnog djela *Spomenik za markiza de Sadea* (1933.), gdje je fotografski snimljena zadnjica koja je uokvirena obrnutim (falusnim) kri-žem. U okviru nadrealističkog pokreta nastale su i fotokolažne tablice u kojima su na paraznanstveni način tretirani određeni problemi (ekstaza, histerija, društvena povijest, ljubav), primjer je Dalijeva tablica *Fenomenologija ekstaze* objavljena u časopisu *Minotaure.* S nadrealizmom se povezuju i neka fotografska djela umjetničkih fotografa usmjerena očuđenju prikazanog lika ili prizora, na primjer, Brassaijeva torza ili fotografije slučajno

nađenih predmeta iz ranih 30-ih godina ili Atgetovi izlozi prodavaonica iz 10-ih godina.
Nadrealistički objekti realizirani su različitim tehnikama: kolaža, asamblaža, ready-madea, konstrukcije. Oni se ukazuju kao tragovi realnog svijeta, fetiši (erotski upotrebljavani objekti) ili modeli fantazmatskog svijeta (rekonstrukcije neutilitarnih, magijskih, egzotičnih, vizualnih ili taktilnih objekta). Primjeri su Dalijevi kolaži s objektima (*Pokušaj objekata*, 1936.) ili erotizirani taktilni objekti Meret Oppenheim (*Moja guvernanta* ili *Objekt: za doručak* iz 1936.). Duchampova instalacija za izložbu *First Papers of Surrealism* (New York, 1942.) je primjer realizacije nadrealističkog ambijenta.
Andaluzijski pas (1928.) Luisa Buñuela i Salvadora Dalija je primjer nadrealističkog filma u programskom smislu,. Ovim filmom se demonstriraju sva bitna načela nadrealizma i pokušaja da se pokretnim slikama prikaže san i nesvjesno. Cijeli filmski opus Buñuela se može smatrati nadrealističkim, što znači da je on filmom želio prikazati ili sugerirati atmosferu čudesnog, tajanstvenog, nadrealnog, nesvjesnog.
Nadrealizam nije bio samo umjetnička situacija ili praksa nego složeni egzistencijalni, bihevioralni ili politički svijet u kojem su se susretali, surađivali i sukobljavali različiti umjetnici (pjesnici, slikari, redatelji) i teoretičari. Nadrealizam je po svojem ustrojstvu bio izdanak građanskog dendizma i dekadencije, ali je također bio orijentiran revolucionarnim zamislima marksizma od boljševizma do trockizma. Boljševistički i staljinistički je bio orijentiran Louis Aragon, dok je Breton težio trockizmu. Breton je u nadrealističkom pokretu imao ulogu vođe. Od nadrealističkog Bretonovog pokreta su se odvajali pojedinci i grupe. Na primjer, jedan od najznačajnijih sukoba je onaj između Bretonovog zastupanja nadrealizma kao šume simbola i nadrealizma opskurnosti koji je zastupao pisac i filozof Georges Bataille. Sukob se zbio 1929. godine konfrontacijom Bretonovih dijalektičko-materijalističkih pozicija (*Drugi manifest nadrealizma*) i Batailleovih elementarno-materijalističkih teza (*Le Jeu lugubre*). Prema Denisu Hollieru riječ je, zapravo, o sukobu između Bretonove pozicije koja je teorijski težila poništavanju razlike između normalnosti i patologije i Batailleove pozicije koja je govorila o transgresiji i neravnoteži koji uvijek nosi rizik mentalne bolesti. Drugim riječima, Breton se u pozitivnom smislu zalagao za emancipaciju i oslobođenje, dok je Bataille govorio o nužnosti sudjelovanja u traumi, ulasku u osnovnu situaciju u kojoj nema mogućnosti objektivne distance. Batailleov elementarni materijalizam se zasnivao na nizu karakterističnih pojmova kao što su arhitektura, besformno, debakl, itd., koje je razradio u *Kritičkom rječniku* objavljenom u časopisu *Documents* (1929.). Njegov časopis *Documents* je bio suprotstavljen nadrealističkim časopisima (*La révolution surréaliste* i *Le surréalisme au service de la révolution*). U časopisu *Documents* su surađivali Michel Leris, Carl Einstein, Marcel Griaule, a ilustracije su objavljivali Salvador Dali, Alberto Giacometti, Joan Miró, Jacques-André Boiffard i Eli Lotar. Bataille je postavio temeljnu tezu da je moderna umjetnost započela Manetovim slikarstvom, budući da je on prvi razorio subjekt slike. Također, za Bataillea je prikazivanje psihičkog nereda bilo gubitak, promašaj. Zato se, po njemu, pažnja usmjerava na ono što izmiče klasifikacijama i visoke i niske kulture, što sudjeluje u traumi i izaziva nered, a ne u onome što imitira psihički život (paranoju, ludilo) da bi doseglo iskupljenje ili emancipaciju. Batailleova pozicija je bila radikalno individualistička, kritička i nihilistička. On nije markiza de Sadea postavljao, kao nadrealisti, za idola nego je njegove principe i klasifikacije okrutnosti, erotizma, uživanja, transgresije i materijalizma eksplicirao u pisanju.
O nadrealizmu se može govoriti kao o posljednjem velikom pokretu povijesnih avangardi u kojem je došlo do paradoksalnog širenja avangardističkih zamisli emancipacije i oslobođenja, ali i rekonstrukcije tradicionalnih temelja umjetnosti kao što su imitacija, mimezis, fikcija i naracija s novim ciljevima. Ti novi ciljevi su bili suočavanje s nesvjesnim i njegovim efektima na planu individualnosti, kolektiva, društva, politike, morala i umjetnosti.
LITERATURA: Alex1, Barbe1, Bata1, Bata2, Bata3, Batc1, Batc1, Breto1, Breto2, Breto3, Breto4, Caer1, Caws1, Cha2, Demo1, Fer5, Foti1, Holli2, Holli3, Holli6, Kraus3, Kraus8, Kraus14, Kraus16, Kraus18, Kraus19, Kraus20, Kraus24, Mach1, Mach2, Na1, Prot5, Stoe1, Tod1, Tod3, Zid1

Nagost. Nagost se u neoavangardama i postavangardi pojavljuje na dva načina: (1) prikazuje se nago tijelo u slikarstvu, fotografiji, videu i filmu (evolucija zamisli akta) i (2) direktno se pokazuje nago tijelo u hepeningu, akcionizmu, body artu i performansu. Prikazivanje nagog tijela ima funkcije: (1) parodiranja tradicionalnog slikarskog i kiparskog akta (pop art, transavangarda, loše slikarstvo), (2) kolažno montažno prikazivanje prikazivanja (mimezis mimezisa) nagog tijela u povijesti umjetnosti ili popularnoj kulturi (transavangarda, neoekspresionizam), (3) prikazivanje erotskog koda visokog modernizma (pop art, underground, hiperrealizam) i postmodernizma (neokonceptualizam, postfeministička umjetnost), (4) emancipaciju tijela, tjelesnosti i nagosti u potrošačkom društvu (fluksus, hepening, new age, alternativni

terapeutski pokreti), (5) upotrebu nagog tijela, prikazivanje spolnih organa ili simbola spolnosti kao ideoloških kodova feminističkih grupa, homoseksualnih grupa, grupa mladih, rock i punk kulture (feministička umjetnost, homoerotična umjetnost, autoerotična umjetnost, grafiti) i (6) upotreba nagog tijela kao simptoma i oblika društvene provokacije, šoka ili izazivanja skandala. Za feminističku teoriju 70-ih i 80-ih godina prikazivanje nagog ženskog tijela u slikarstvu, fotografiji, filmu ili književnosti imaju simbolički karakter koji ukazuje na funkcije, smisao i ulogu ženskog tijela u falokratskom muškom potrošačkom svijetu. U tom smislu, na primjer, povjesničarka umjetnosti Linda Nochlin u povijesti modernog doba od XVIII. do XX. stoljeća istražuje odnose prikazivanja žene, političkih i kulturoloških mehanizama moći u zapadnim društvima.

LITERATURA: Abr4, Alf1, Bado3, Cla5, Ex1, Feh1, Gold2, Gold5, Grž25, Jon1, Jon2, Jon3, Kult2, Lipp14, Noc1, Ph1, Ph2, Ph3, Sau1, Ver1, Weier2, Welto1

Naracija. Naracija je izlaganje (prikazivanje, pripovijedanje) o događaju u njegovom prirodnom kronološkom ili fikcionalno sažetom obliku. Vizualna naracija je prikazivanje događaja u filmskom, likovnom ili kazališnom djelu. Likovna naracija je prikazivanje događaja u likovnom umjetničkom djelu (slici, skulpturi, fotografiji). Likovnu naraciju određuje: (1) sažimanje tijeka događaja u prikaz jednog trenutka (jedne sekvence) događaja iz kojeg se može rekonstruirati cijela priča ili (2) simultano prikazivanje više karakterističnih trenutaka (sekvenci) događaja u okviru jedne slike ili nizom slika. Naraciju karakterizira: (1) postojanje priče o događajima s realnim ili izmišljenim predmetima, bićima i situacijama, (2) specifični vizualno narativni karakter umjetničkog djela iz čijeg se izgleda (likovne i značenjske strukture) prikazuje, iščitava ili rekonstruira priča, (3) postojanje narativnog sadržaja, tj. umjetničko djelo ne pokazuje zbir predmeta, bića, situacija ili događaja nego smislenu i orijentiranu strukturu prepoznatljivih i opisu dostupnih odnosa predmeta i bića u prostoru i vremenu, (4) postojanje značenjskih odnosa, pri čemu se razlikuju smisleni odnosi u okviru prikazane scene priče (logika priče, značenja elemenata umjetničkog djela koji podržavaju naraciju) i značenje djela kao cjeline koje se ne mora podudarati s doslovnim značenjima prikazanog umjetničkog djela (pojedinačna ili doslovna značenja prikazane priče su osnova za izvođenje simboličkih, metaforičkih, alegorijskih ili metajezičkih značenja). Ostvarivanje narativnog likovnog djela postavlja tri zahtjeva u odnosu na oblike prikazivanja: (1) upotrebu vizualnog jezika zasnovanog na javnim ili prešutnim pravilima, tradicijama i navikama tipičnim za određenu kulturu, tj. upotreba tipičnih ikoničkih znakova i mimetičkih obrazaca prikazivanja specifičnih za europsku tradiciju, (2) prikazivanje bića i predmeta u prostornim odnosima poznatim iz svakodnevnog iskustva i racionalnog prosuđivanja, (3) prikazivanje prostora kao realnog ambijenta događaja i (4) nagovještaj vremena – slika je jedna sekvenca iz vremenskog tijeka priče, na slici je prikazano više sekvenci vremenskog događaja, više slika ili fotografija prikazuju niz karakterističnih sekvenci vremena događaja. U slikarstvu narativni tijek se nagovještava likovnim prikazivačkim indeksima koji ukazuju na narativno poznavanje književne, mitske, povijesne ili socijalne priče i na realno perceptivno iskustvo promatranja svijeta, života i aktualnih događaja. Legitimnost naracije klasičnog europskog slikarstva osigurana je time što djela prikazuju sekvence mitskih priča koje ulaze u opću kulturu (antički mitovi, biblijske pripovijesti, povijesni događaji). Interpretativni problemi nastaju sa slikama kod kojih se gubi poznavanje priče, pa ona ostaje skrivena. Jedan od najpoznatijih primjera je Giorgioneova slika *Tempesta* (*Oluja,* oko 1505.). Analiza slike otkriva elemente sadržaja slike, smislena značenja prostornih odnosa, potencijalnu značenjsku (metaforičnu, alegorijsku) nadgradnju, ali to nije dovoljno da bi se rekonstruirala priča koju slika prikazuje. Za razumijevanje narativne strukture slike nije dovoljno samo poznavanje izgleda slike i prikazane scene nego je potrebno poznavati vanjske reference (predmet, događaj ili književnu priču) koja daje smisao likovnog narativnog tijeka.

Moderna umjetnost odbacuje narativno i narativne modele prikazivanja. Umjetničko djelo se stvara kao znak, simbol, konkretna ili formalna likovna struktura. Govori se o značenju umjetničkog djela, a termin naracija gubi svaki značaj. Izuzetak predstavlja nadrealističko fantastičko slikarstvo u kojem se obnavlja mitska naracija, fantastički sadržaji i likovno iznošenje snova. Nadrealistička naracija je pomaknuta ili iščašena naracija, što znači da je priča po svojem narativnom tijeku, sadržaju, značenju ili izabranim likovnim znacima i kompozicijskom strukturiranju neuobičajena, nelogična, apsurdna, humorna, paradoksalna i fragmentarna. Značenje nadrealističkog umjetničkog djela ne proizlazi samo iz naracije nego i iz njezine paradoksalne strukture, a to znači iz necjelovitosti prikazanog tijeka događaja. U narativnoj figuraciji i pop artu gradi se modernistička naracija. Karakterističan paradoks naracije predstavlja hiperrealističko slikarstvo koje koristi sredstva tipična za mimetičko narativno prikazivanje i po likovnim i

prikazivačkim karakteristikama zadovoljava sve kriterije narativnog slikarstva. Hiperrealističko slikarstvo ne pripovijeda priču ili je pripovijeda da bi pokazalo kako se može slikarski prikazati fotografska predstava situacije i događaja.
Postmoderna umjetnost se zasniva na simulaciji naracije. Simulacija naracije ima četiri aspekta: (1) neposredno suprotstavljanje narativnih prikazivačkih struktura modernističkom antinarativnom konceptu umjetnosti, (2) strukturalno izvođenje značenja iz sadržaja priče, a ne iz simboličkih, kao u apstraktnom slikarstvu ili metajezičkih teorijskih modela kao u konceptualnoj umjetnosti, (3) upotreba narativnih prikaza u funkciji metajezičkih diskursa, tj. primjerom (anegdote, priče) se govori o prirodi umjetnosti i pokazuje se da subjektivnost i fragmentarnost prodire u metajezičke modele, (4) citatna i kolažno montažna simulacija oblika prikazivanja naracije u povijesti umjetnosti i masovnoj kulturi kroz prikazivanje simulakrumske, umjetne i jezičke prirode realnosti postmoderne kulture. Postmodernu umjetnost karakterizira razvijanje narativnih oblika izražavanja, govori se o narativnom slikarstvu (*new image*, transavangarda, neoekspresionizam), narativnoj fotografiji, narativnoj skulpturi (Bill Woodrow), narativnom performansu (teatarski performansi Marine Abramović i Ulaya iz 80-ih godina), narativnom filmu (filmovi slikara Dereka Jarmana i Petera Greenawayja), narativnom videu (Bill Viola) i narativnom tekstu umjetnika (autobiografski, metaprozni tekstovi umjetnika 80-ih godina).
Svojstva postmodernističke naracije su: (1) prikazana priča je fragmentarna budući da je prikazana kao nagovještaj moguće priče ili kao nemogućnost prikazivanja cjelovite priče, (2) priča se zasniva na fragmentima osobnih priča (govor umjetnika u prvom licu), citatima i montaži književnih, filmskih ili likovnih predstava iz povijesti umjetnosti ili masovne kulture, pri čemu se slobodno i proizvoljno povezuju nespojivi konteksti, (3) likovni i vizualni aspekti realizacije priče u slici, fotografiji, filmu, performanceu ili tekstu su retorički prenaglašeni i teatralizirani tako da se uvijek zna da je prikazana priča prikaz priče ili prikaz prikazivanja priče, a ne direktna i doslovna priča o realnim događajima, (4) likovni i vizualni aspekti djela su tako birani i komponirani da najčešće ukazuju na različite kontekste pripovijedanja, tj. ne postoji jasan koherentan glas ili stil prikazivanja priče nego eklektično povezivanje različitih oblika likovnog pripovijedanja. Na primjer, jedna priča (anegdota) iz rock svijeta prikazuje se renesansnom perspektivom i hinduističkom ikonografijom. Postmodernistička obnova naracije je lažna obnova budući da je dekonstrukcija klasičnih narativnih modela. Pokazuje se da ne postoji legitimni pripovjedač i jedan pogled na svijet same priče nego se priča otkriva kao kaotični skup (vizualni tekstualni kolaž) tragova subjektivnog sjećanja u koji su uključeni i tragovi civilizacijskog sjećanja. Naracija u postmoderni nije cilj umjetničkog stvaranja, nego je, u metaforičnom smislu, materijal građenja umjetničkog djela i sredstvo razgrađivanja logocentrične priče jakog subjekta (naratora zapadne metafizike, klasične umjetnosti). Razgrađivanje logocentričnog poretka priče slike znači da slika pokazuje da u njoj *govore* i *djeluju* različiti subjekti i jezici slikarstva, a ne slikar, društvo ili Bog.

LITERATURA: Balm1, Balm3, Biti1, Biti6, Biti7, Felm1, Johns1, Kord5, Kord11, Metz4, Mulv1, Pele1

Narativna figuracija. Narativna figuracija iz sredine 60-ih godina europska je varijanta američkog pop arta zasnovana kao figurativno slikarstvo svakodnevnih mitologija. Termin je uveo francuski kritičar Gérard Gassiot-Talabot. Narativna figuracija pikturalnim, ikoničkim i figurativnim prikazima realnosti modernog potrošačkog društva pridodaje komentare naglašenog socijalnog, književno narativnog, etičkog i političkog karaktera. Slikari narativne figuracije ikonografske podatke pronalaze u stripovima, reklamama i reprodukcijama umjetničkih djela u koje unose subjektivne priče (priče u slikama), osobne reakcije i neobavezne slikarske komentare. Njihov rad karakterizira ironična, humorna, groteskna i brutalna vizija postojećeg svijeta koja se suprotstavlja afirmaciji suvremene potrošačke kulture. Između američkog *pop arta* i europske narativne figuracije postojala je kritička i polemička distanca: (1) američki je *pop art* težio direktnim, doslovnim, impersonalnim i nenarativnim prezentacijama simbola, predodžbi i tragova potrošačke kulture, a europska narativna figuracija baratala je anegdotalnim, subjektivnim i ideološkim porukama i (2) američki je *pop art* težio medijskoj inovaciji i proširenju medijskih granica u slikarstvu, skulpturi, umjetnosti objekata i asamblaža, fotografiji, filmu i ambijentalnoj umjetnosti, a europska je narativna figuracija slikarska aktivnost bez temeljne razrade i razvoja slikarske problematike. Predstavnici narativne figuracije su: Erró, Hervé Télémaque, Bernard Rancillac, Jacques Monory.

LITERATURA: Cher1, Cla5, Den5, Den80, Gass1, Gass2, Subo1.

Narativna fotografija. Narativna fotografija ili narativna umjetnost je postkonceptualistička tendencija u umjetnosti 70-ih godina zasnovana na uvođenju naracije (pripovijedanog toka) paralelnim

izlaganjem vizualne priče u fotografiji i diskurzivne (književne) priče u tekstu. Principi stvaranja radova narativne fotografije su: (1) usporedno korištenje fotografije i teksta, pri čemu su oba medija u ravnopravnom odnosu prikazivanja priče (ne radi se o diskurzivnom opisu fotografije ili fotografskoj vizualizaciji teksta), (2) fotografska ikonička struktura i metaforična struktura teksta imaju karakter retoričkog naglašavanja govora umjetnika u prvom licu; prema Douglasu Davisu narativnu umjetnost (slikarstvo, crtež, fotografiju i video) karakterizira koncentracija na subjekt u autobiografskom i narcističkom smislu i (3) odnos teksta i fotografije je alegorijski što znači da se prikazana priča (anegdota) u značenjskom smislu pomiče prema općim i posrednim značenjima jezičnih koncepata pripovijedanja i simbolizacije, političke parodije, feminističkog diskursa, narcizma ili dekonstrukcije masovnih medija.

Fotografski i tekstualni radovi Johna Hilliarda *Crna dubina, bijela ekspanzija, sivo širenje* (1975.) su formalne konceptualne korespondencije fotografije i teksta koje teže semantičkom stvaranju nove mentalne predodžbe, na primjer, pokraj svake od četiri sive pravokutne fotografije nalazi se po jedan zapis: širenje neba, širenje fjorda, širenje pijeska i širenje jesenje magle. Svaki od zapisa sivoj fotografiji daje značenje time što ona za promatrača postaje fotografija neba, vode, pijeska ili magle. Victor Burgin upotrebljava fotografiju i tekst u obliku u kojem se oni koriste u reklamama da bi naglasio narativni, retorički i ideološki kod masovne kulture. John Baldessari je u radu *Prokleta alegorija* (1978.) izložio seriju fotografija koju čine različiti nepovezani snimci slika s komercijalnog televizijskog programa (foto ready-madei) preko kojih su ispisane riječi. Razarajući poredak narativnog čitanja televizijskog programa i pružajući šifrirani, promatraču nepoznati odnos izolirane slike i riječi na njoj, Baldessari je rad postavio kao demonstraciju alegorijskih spekulacija. U radovima *Nudistička plaža* (1974.) ili *Anarhistička priča* (1975.) Peter Hutchinson serijom fotografija koje prikazuju asocijativne scene o kojima tekst govori, stvara narativnu atmosferu moguće priče, njenog razumijevanja i doživljaja. Laurie Anderson je u seriji radova *Objekt, objektivacija, objektivizacija* (1973.) pripovijedala feminističke priče o odnosu muškarca koji je fotografiran (slučajni prolaznik) i žene koja je fotograf. Na primjer, ispod fotografije dječaka koji stoji ispred žičane ograde nalazi se tekst: "Ovaj dječak je prelazio ulicu Huston s grupom prijatelja. On je prošao pokraj mene i dobacio *Dopadaš mi se mama*... Kada sam ga zamolila da ga fotografiram izgledao je zbunjen, a njegovi prijatelji su vikali *Hej Carlos! Ti se dopadaš ovoj gospođi*. On je insistirao na pozi za ovu sliku i otjerao je prijatelje iz kadra snimanja". U domeni narativne fotografije radili su, između ostalih, i David Askevold, Roger Cutforth, Jochen Gerz, Jean Le Gac, Franco Vaccari, William Wegman, Hamish Fulton, Radomir Damnjanović Damnjan.

U duhu narativne fotografije su tijekom 80-ih i 90-ih godina nastali brojni postmodernistički radovi zasnovani na fotografijama koje prikazuju režirane scene događaja autobiografskog karaktera ili su simulacije književnih, mitskih ili filmskih priča. U ovim radovima tekst je u funkciji naslova, a narativna struktura se ostvaruje ikoničko-prikazivačkim karakterom fotografskog medija. Karakteristični primjeri su fotografije Joel-Petera Witkina u kojima razrađuje mitološke priče o hermafroditima s mnoštvom simboličkih i metaforičkih naznaka koje sugeriraju eros i thanatos. Fotografija *Lisa Layon kao Herkul* (1983.) prikazuje nago žensko tijelo u jednoj od karakterističnih klasicističkih mitoloških poza grčkog junaka, pri čemu je glava žene s bradom i brkovima. Cindy Sherman u fotografijama prikazuje scene iz poznatih holivudskih filmova 50-ih i 60-ih godina, suočavajući fotografske izraze tipične za modne magazine, filmsku fotografiju holivudskog glamura i subjektivni doživljaj umjetnice kao objekta snimanja. Robert Mapplethorpe je realizirao fotografije koje su sekvence glamuroznog života njujorškog umjetničkog svijeta. Andres Serrano realizira fotografije velikih formata koje prikazuju ljudsko tijelo: mrtvo tijelo, povrijeđeno tijelo, seksualno tijelo, željeno tijelo. Shirin Neshat snima fotografije i filmove koji prikazuju potencijalne priče o viđenju ne-zapadnog ili orijentalnog tijela pogledom zapadnjaka. Richard Billingham dokumentira život niže srednje i radničke klase u postmodernoj Engleskoj 90-ih godina. Zoran Naskovski sredstvima fotografskog pripovijedanja ukazuje na lokalne balkanske identitete i njihove pozicije u masovnoj i popularnoj kulturi postsocijalizma. Tomislav Gotovac serijom fotografija *Foxy Mister 2002* prikazuje kako on (muškarac, starac) rekonstruira scene s pornografskih fotografija koje prikazuju ženske modele iz magazina *Inside Foxy Lady*. Vlasta Delimar fotografijom priča o odnosima žene i muškarca u marginalnom društvu (balkansko društvo, srednjoeuropsko društvo, orijentalno društvo). Dan Oki kroz fotografiju predočava svakodnevni život, služeći se filmskim klišejima prikazivanja. Vasilj Cagolov fotografijama s popratnim narativnim tekstom prikazuje nasilje u ukrajinskom post-sovjetskom društvu. Ivan Cjupka radi alegorijske fotografije koje prikazuju artificijelni svijet lutaka na mjestu očekivanja postsocijalističkog nasilja.

LITERATURA: Bald2, Balj1, Brug1, Den17, Den37, Dan8, Fenz1,

Golds1, Golds3, Ili2, Kad1, Kraus17, Hens1, Pris1, Rorl, Stip3, Šuv129, Tom10

Narativna umjetnost. Narativnom umjetnošću se naziva umjetnička praksa usmjerena pripovijedanju, tj. pričanju priče ili ukazivanju na priču. Razlikuju se narativne umjetnosti zasnovane na pričanju verbalne priče (proza, poezija, drama), vizualne priče (slikarstvo, skulptura, fotografija, film, video, ekranske umjetnosti), audio priče (programska vokalna, vokalno-instrumentalna i instrumentalna muzika, radiofonija), bihevioralne priče ili priče koje se pripovijedaju tjelesnim kretanjem (teatar, ples, balet, opera, film) i intermedijalne priče (zvučni film, opera, balet, teatar, video, televizija, internet).

LITERATURA: Ba1, Balm1, Balm2, Balm3, Balm4, Balm5, Balm6, Biti1, Biti7, Cob1, Felm1, Johns1, Kord5, Kord11, Kr1, Kram1, Metz4, Mulv1, Pele1

Naratologija. Naratologija je teorija pripovjednih tekstova. Cvetan Todorov je uveo pojam znanosti o pripovjednom tekstu (*la science du récit*) 1969. godine, pozivajući se na formalističku i strukturalističku teoriju književnog teksta. U književnosti naratologija skreće pažnju s proze na mehanizme strukturiranja naracije (narativa). Od 80-ih godina naratologija se počinje baviti teorijom pripovijedanja (*narration*) i medijima strukturiranja pripovijedanja. Time se omogućava proširenje interpretativnih domena naratologije s književnosti na pripovjedne oblike folklora, svakodnevnu komunikaciju i ne književne tekstove vizualnih umjetnosti, glazbe, kazališta, znanosti, filozofije. U vizualnim umjetnostima, po Miekeu Balu i Normanu Brysonu, naratologija je usmjerena na pitanje: na koji način slike uspijevaju pričati priče. Naratologija slike je usmjerena proučavanju uloge kompozicije slike u pričanju priče, a to znači kompozicijskog statusa slike kao sekvence, tj. isječka, događaja ili slike kao stanja koje obećava ili najavljuje potencijalni pripovjedni događaj. Posebno područje naratoloških proučavanja je problem vizualne recepcije, a to znači preobrazbe percepcije u čitanje slike. Pri tome je recepcija slike događaj koji sudjeluje u složenosti prikazanog isječka događaja na površini slike. Naratologija slike (narativna semiotika) ne bavi se samo identifikacijom predmeta unutar slike u njihovim odnosima prožimanja nego specificira vrstu, mjesto i efektivnost slikovnog prikazivanja za svakog subjekta. Time naratologija omogućava čitanje događaja, tj. pripovijesti unutar slike.

LITERATURA: Balm1, Balm3, Biti1, Biti6, Biti7, Felm1, Johns1, Kord5, Kord11, Metz4, Mulv1, Pele1

Narcizam. Narcizam kao teorijski ili žargonski pojam je izveden iz mita o Narcisu, iz priče o ljubavi prema vlastitoj slici. U psihoanalizi koncept narcizma ukazuje na premještanje libida (seksualne energije, želje, privlačnosti) s predmeta na subjekt želje. Narcizam se tumači kao jedan od tipičnih oblika ponašanja za autoerotizam, homoseksualizam, transseksualnost. U umjetnosti narcizam postaje bitan za umjetnost performance arta, prvenstveno za body art, kada umjetnik narcistički ili autoerotski tretira vlastito tijelo kroz konkretni tjelesni događaj ili posredovanje tjelesnog događaja medijskim (fotografija, film, video) slikama. Narcizam se pojavljuje u body artu, video, filmskim i fotografskim djelima Vita Acconcija, Lynde Benglis, Andyja Warhola, Brucea Naumana, Roberta Morrisa, Luigija Ontanija, Ursa Lüthija, Rebecce Horn, Ane Mendiete, Yasumase Morimure, Cindy Sherman, Roberta Mapplethorpea, kao i Vlaste Delimar.

LITERATURA: Alf1, Clair5, Jon1, Jon2, Kraus2, Kraus14, Lasc1, Lipp12, Lipp13, Ph3

Nasilje i umjetnost. Nasilje kao izraz individualnog i kolektivnog ponašanja je jedna od bitnih karakteristika kulture XX. stoljeća. Razlikuju se dva oblika povezivanja umjetnosti i estetskog s nasiljem: (1) estetizacija nasilja i (2) nasilje u funkciji estetskog i umjetničkog.

Estetizacija političkog nasilja karakteristična je za prikazivanje nasilja u totalitarnim režimima (vojne parade, sletovi, ratna i ideološka propaganda). Cilj estetizacije ideološkog, klasnog, nacionalnog i rasnog nasilja je prikazivanje brutalnosti nasilnog čina jednog društva nad drugim društvima, manjinama ili pojedincima kao estetski i etički opravdanog, ritualnog i povezanog s mitskim simbolima. Estetizacija seksualnog nasilja ima dva tipična oblika: (1) estetizacija seksualnog nasilja u patrijarhalnim muškim društvima s jasnim mitskim razlikovanjem muškarca kao subjekta i žene kao objekta, i (2) estetizacija seksualnog nasilja u građanskom prosvijećenom ateističkom društvu, gdje se seksualno zadovoljstvo ukazuje kao erotsko ispunjenje želje dvaju ili više subjekata. Predmodernistički smisao umjetničkog uobličavanja nasilja u slikarstvu, skulpturi, književnosti ili kazalištu ispunjava se katarzom. Nasilje se tematizira umjetničkim djelom posredovanjem doslovnog realističkog, metaforičnog i alegoričnog prikazivanja. Umjetničko djelo na imaginaran način obavlja za promatrača nasilan čin, oslobađajući ga direktnog realnog užasa, bola, krivice i straha. Umjetničko djelo je simbolički posrednik između nasilnih agresivnih osobina ljudskog karaktera i društva: (1) umjetnik kroz djelo potiskuje svoje

nasilničke sklonosti, a (2) društvo se estetskim doživljajem, kroz nasilje prikazano u umjetničkom djelu, na simbolički način oslobađa agresivnosti.
U suvremenoj kulturi problem nasilja u umjetnosti pojavljuje se u tri karakteristična slučaja: (1) nasilje u avangardi, neoavangardi i postavangardi, (2) nasilje i visoki modernizam, i (3) nasilje i postmodernizam. Pojam nasilja je uključen u avangardne aktivističke pokrete kao dio njihove strategije revolucionarnog preobražaja umjetnosti, pojedinca i društva kroz umjetnost. Futuristi su slavili rat kao znak društvenog preobražaja i povezivanja stroja i čovjeka u herojskoj borbi modernog doba. Sovjetski konstruktivisti slavili su revoluciju kao oblik prevladavanja starog svijeta i stvaranja iz krvi, bola i rata novog čovjeka i novog društva u kojem će umjetnost i život postati cjelina. Dadaisti su istovremeno agresivno prakticirali individualnu destruktivnost i anarhističko ponašanje u odnosu na građanske političke, etičke i estetske norme i pacifistički negirali i suprotstavljali se državnom, građanskom i totalitarnom nasilju i ratu. Nadrealisti su u duhu psihoanalize prikazivali nasilje kao jednu od tabu tema građanskog društva, promatrajući ga kao spoj erosa i thanatosa. Nadrealističko insistiranje na prikazivanju nasilja povezano je s psihoanalitičkom spoznajom da se ono u tradicionalnom umjetničkom djelu potiskuje i prikriva. Oni su, naprotiv, željeli razotkriti i pokazati njegove uzroke koje su vidjeli u represivnosti građanskih moralnih normi i u seksualnim tabuima. U nadrealističkom filmu Luisa Buñuela *Andaluzijski pas* (1928.) agresija i nasilje su prikazani kolažno montažnim postupkom logičkog povezivanja sekvenci, čime je postignuta iluzija sna i oslobađanja agresije kroz san. Iz nadrealizma se tijekom kasnih 30-ih godina i poslije Drugog svjetskog rata razvilo fantastičko figurativno slikarstvo koje u tradicionalnoj ikoničkoj maniri prikazivanja i katarze teži oslobađanju potisnutog individualnog i kolektivnog nasilja kroz umjetničko djelo. Ikonografija i metafizika nasilja u fantastičkom slikarstvu može se pratiti od Ernstovih frotaža i fantastičkih slika s kraja 20-ih godina, preko slika Salvadora Dalija posvećenih Španjolskom građanskom ratu sredinom 30-ih, do poslijeratne figuracije Francisa Bacona, Ernsta Fuchsa, Dade Đurića i Vladimira Veličkovića. Pop art, neodada i novi realizam tematiziraju urbano otuđeno nasilje prikazivanjem oblika i modela prikazivanja nasilja u masovnoj i medijskoj kulturi. Nasilje se pokazuje kao znak modernog društva, prikazuje se kako društvo vidi vlastito nasilje koje ugrađuje u svoju sliku realnosti. Karakteristični popartistički modeli prikazivanja modernog nasilja su serigrafije Andyja Warhola *Električna stolica* (1965.) i Roberta Rauschenberga *Prebrza vožnja* (1966.), obje izvedene na osnovi dokumentarnog fotografskog novinskog materijala. Jedna od drastičnih prezentacija urbanog, državnog i javnog nasilja je ambijent Edwarda Kienholza *Državna bolnica* (1964.). Realizirana je bolnička soba u kojoj su na željeznim krevetima privezane nage figure od poliestera koje prikazuju užas otuđenosti i bespomoćnosti pacijenata državnih bolnica za siromašne. Bliske Kienholzovim neodadaističkim radovima su hiperrealističke politički angažirane figurativne instalacije Paula Theka *Smrt hipika* (1967.) s realistički prikazanim mrtvim tijelom hipika u ritualnom prostoru djece cvijeća ili *Rasni neredi* (1969.-1971.) Duanea Hansona gdje je prikazan rasni ulični sukob, scena s bijelim policajcem koji batina crnca. Samouništavajući strojevi Jeana Tinguelyja su primjer novog realističkog pristupa automatiziranom, otuđenom i besmislenom nasilju modernog doba u kojem više nema mjesta za ljudsko biće. U hepeninzima i performansima bečkog akcionizma nasilje je centralna tema ritualnih događaja. Razlikuju se dva pristupa: (1) autodestruktivni sadomazohistički radovi Günthera Brusa i Rudolfa Schwarzkoglera zasnovani na samoranjavanju i (2) ritualni orgijastički performansi Hermanna Nitscha u kojima je nasilje oblik kolektivnog ponašanja aktera, ali i simboličko, metaforičko i alegorijsko prikazivanje nasilja kao univerzalne kozmičke sile. U ekspresionističkoj struji *body arta* nasilje je simptom tjelesne, psihičke i duhovne autodestruktivnosti, ali i reduciranje kompleksnih kulturoloških prikaza nasilja na primarne, direktne i tautološke modele izražavanja i ispitivanja tjelesnog i duhovnog praga bola. Govorilo se da body art stvara tjelesnu gramatiku, gramatiku ponašanja ili gramatiku bola. Nasilje usmjereno na vlastito tijelo je fatalističko i depresivno. Tomaž Šalamun u radu *Skulptura 117°C* (1969.) je bosu nogu stavljao u vatru i na snijeg. Njegov čin je neutralna tautološka gesta koja u duhu Wittgensteinove analize bola i Husserlovog povratka samoj stvari umjetnika postavlja u procijep između doživljaja (bola, toplog, hladnog) i vizualnog jezika koji govori o bolu. Gina Pane u radu *Sentimentalna akcija* (1971.) je oštricom žileta zasjekla vlastiti dlan pokazujući čin samonanošenja bola kao izraz potisnute ženske seksualnosti. Chris Burden je ranih 70-ih izveo performans tijekom kojega je pucano u njega, a Richard Kriesche je izveo video performans *TV smrt I: video demonstracija No.11* (1975.) u kojem je pucao iz pištolja u monitor s vlastitom slikom, a pogotkom u monitor nestaje slika i prekida se proces snimanja i prijenosa slike. Češki umjetnici Petr Štembera i Jan Mlčoch realizirali su

minimalističke body art radove u kojima su sebi nanosili bol. Njihove geste su izraz društvene nemoći pojedinca u realsocijalističkim društvima. U Mlčochovom performansu *Dvadeset minuta* (1975.) nož je vrhom pritisnut na trbuh umjetnika. Željeznu šipku koja je držala nož zagrijavao je plamen svijeće, od kojeg se metal širio i zarivao nož u tijelo. U Štemberinom performansu *Skok* (1976.) umjetnik vezanih očiju i bosih nogu preskače vatru. Marina Abramović je u performansu *Ritam 0* (1975.) nepomično sjedila na stolcu pokraj kojeg je bio stol s različitim predmetima (lanac, žilet, pištolj, metak, ruža, itd.) i popratni tekst: "Uputa: Na stolu se nalaze predmeti koje možete upotrijebiti na meni. Ja sam objekt. Vrijeme trajanja 6 sati. Svu odgovornost preuzimam na sebe." Ona je ovim radom izvela dubinski psihološki i moralni poremećaj time što je razorila tradicionalnu igru umjetnika i publike u kojoj umjetnik za publiku uobičajenim načinom prikazuje simbolički i narativni čin nasilja. Ona publiku direktno suočava s mogućnošću osobnog nasilja, čime od publike stvara izvršioce nasilja. Drugim riječima, ona građane koji su na izložbu došli kao pasivni potrošači ili uživaoci, pretvara u aktivne sudionike koji svoju potisnutu agresivnost oslobađaju i čine ono što u dozvoljenim okvirima društvenog života ne bi smjeli i mogli činiti.
Nasuprot avangardama, neoavangardama i ranim postavangardama nasilje kao tema ili čin isključena je iz visoke modernističke apstraktne umjetnosti, jer se modernističko društvo zasniva na društvenoj podjeli rada u kojoj se umjetnici bave estetskom i umjetničkom produkcijom, a vojnici, policajci i kriminalci nasiljem.
U postmodernizmu nasilje je velika tema koju karakteriziraju tri aspekta: (1) prikazivanje nasilja kroz medije (film, fotografija, video, slikarstvo), (2) prikazivanje nasilja nije tradicionalni narativni mimezis nasilja u svijetu nego simulacija nasilja kakvo se prikazuje u umjetnosti, ideologiji i masovnim medijima i (3) nasilje postmoderne kulture je nasilje poslije Auschwitza, kao što je pisao teoretičar postmoderne Lyotard, što znači da je to nasilje bez smisla i opravdanja, ogoljeno individualno i kolektivno nasilje. Ian Hamilton Finlay realizira giljotine od kojih gradi instalacije. One ironično govore o dobu prosvjetiteljstva i počecima građanskog društva u Francuskoj revoluciji 1789. Slogani na plakatima Barbare Kruger govore o posrednom nasilju potrošačkog društva. Na primjer, u radu *Bez naziva* (1988.) prikazan je muškarac koji ustima prinosi jabuku, a na tekstu koji prelazi preko fotografije piše: "Brak ubojice i samoubojice". Ovim radom Barbara Kruger kombinira biblijsku priču o Evi, Adamu, zmiji i jabuci kao plodu stabla spoznaje s ekološkim stavovima o jabuci kao živom biću koje čovjek ubija uzimajući je za hranu i o zagađenoj hrani koja ubija onoga tko je koristi. Robert Longo u instalacijama i Cindy Sherman u fotografijama parodijski i apsurdno režiraju scene koje pokazuju prostore užasa, otuđenog nasilja, mitologije horor filmova i besmisao postmodernog simulacijskog sveta.

LITERATURA: Abr4, Alf1, Bado3, Bers1, Cla6, Crowth1, Fras1, Gass2, Gub1, Henr2, Jon2, Kult2, Ph3, Šuv59, Ver1

Nazivi umjetničkih pokreta. Nazivi umjetničkih pokreta su dati kao interpretacije umjetnosti. Jedan od prvih radova s nazivima i karakterizacijama umjetničkih pokreta je knjiga avangardnih umjetnika El Lissitzkog i Hansa Arpa *Die Kunstismen* (1925.). U knjizi su klasificirani umjetnički pokreti koji su djelovali između 1914. i 1924. godine: konstruktivizam, vérizam, prooun, kompresionizam, neoplasticizam, purizam, dada, simultanizam, supermatizam, metafisizam, abstraktivizam, kubizam, futurizam, ekspresionizam. Ovim je zamisao pokreta (*izma*) dovedena do zamisli centralnog umjetničkog problema.
Zasnivanje novih interpretacija pojma umjetnosti u neoavangardama i postavangardama je strategija i oblik umjetničkog stvaranja i izražavanja. Umjetničko djelo neoavangarde i postavangarde nije samo objekt, instalacija ili performans nego i stvaranje novih pojmova i koncepata umjetnosti. Za neoavangarde stvaranje novih naziva i pojmova umjetnosti je jezičko gestualni čin kojim se remeti ustaljeni poredak svijeta umjetnosti i podjela uloga na umjetnika, kritičara i povjesničara umjetnosti. Claes Oldenburg je parodijski naveo niz novih naziva umjetnosti koji su izvedeni iz naziva roba masovne potrošnje: "Ja sam za Cool Art, 7Up art, Pepsi art" (1967.). Prema Clementu Greenbergu umjetnost 60-ih karakterizira stvaranje novih naziva (asamblaž, pop art, optička umjetnost, hard edge, slikarstvo obojenog polja, shaped canvas, nova figuracija, ambijentalna, minimalna i kinetička umjetnost) koje daju umjetnici i koje označavaju fetišizaciju novoga, na način blizak novinarskom otkrivanju novosti u društvu i kulturi. Za postavangardne pokrete je stvaranje novih naziva strategija: (1) širenja umjetničkog rada na tradicionalno izvanumjetnička područja (metaumjetnost i konceptualna umjetnost, land art, earth works, body art, procesualna umjetnost), ovi nazivi su opisi i teoretizacije konceptualnih i medijskih postupaka i (2) borbe umjetnika i umjetničkih grupa za novi umjetnički prostor, pozicije u svijetu umjetnosti i kulturi (transavangarda, neoekspresionizam, neogeo,

neekspresionizam, neokonceptualizam, simulacionizam, anakronizam).

LITERATURA: Green5, Liss1, Szee1, Walk1, Walk4

Ne-cijelo. Ne-cijelo (*Pas Tout,* fr.) je ključni lacanovski koncept manjka. U lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi koncept znaka je negativan jer ukazuje na važnost manjka, tj. na određujuću ulogu označitelja kao traga znaka. Subjekt se uvijek opisuje kao trag znaka, što znači kao označitelj, a ne kao izvor znaka što znači biće. Zato je svaka konstitucija subjekta ili konstitucija društvene veze određena manjkom, onim što ispada iz poretka ili onim što nedostaje poretku. Posljedica takvog načina mišljenja je metafizički stav da priroda i kultura ne čine dvije kružnice koje bi se na bilo koji način mogle poklopiti i pokazati kao jedna jedna kružnica. Uvijek nastaju njihovi presjeci, nešto iz tog odnosa ispada. Učenje o ne-cijelom subvertira veliku antičku i židovsko-kršćansku tradiciju komplementarnosti. Svakoj cjelini se može naći barem jedan element koji ne potpada pod zakon cjeline. A taj neuklopljeni i neozakonjeni element pokazuje ono bitno, naime znanje o preuzimanju vlastitog spola u govoru.

Lacanova teza da "nema spolnog odnosa" znači da odnos muškarca (određenog falusom) i žene (određene manjkom, nemanjem falusa) nije simetričan i komplementaran nego uvijek ne-cijeli. Odnos muškarca i žene uvijek stvara neizvjestan manjak i nedostatak. Zato je svaki upis subjekta u govor ili pismo spolno determiniran, a to znači da je ne-cijeli. Ni jedan književni tekst, slika ili film nije cjelovita reprezentacija ili izraz subjekta nego otkriće necjelovitosti unutar njegovog kulturalnog ustrojstva.

LITERATURA: Bah1, Bam1, Grosz1, Kord3, Lac2, Lac4, Lac5, Lac6, Miller2, Potrč3, Potrč4, Wrig1

Neekspresionizam. Neekspresionizam je naziv za umjetnost 80-ih i 90-ih godina koja ne prihvaća neoekspresionističke postmodernističke metode povratka slikarstvu i skulpturi. Za neekspresionizam umjetnost postmoderne je rad s otuđenim medijima prikazivanja i izražavanja. Pojam je srodan odrednicama neokonceptualne umjetnosti i simulacionizma. Pojam neekspresionizam *(Inespressionismo)* uveo je talijanski kritičar Germano Celant 1981. pišući o radu američkih neokonceptualnih umjetnika, a 1988. godine ga je utemeljio kao opći pojam za neslikarske, impersonalne i medijske radove postmodernističke umjetnosti. Prema Celantu neoekspresionistička umjetnost na prijelazu 70-ih u 80-e godine temeljena na veličanju spontanosti, senzualnosti, manualnog rada i umjetnika genija, ne uspijeva shvatiti bitan pojam postmodernog umjetničkog djela kao proizvoda. Nasuprot subjektivističkim i senzualističkim pretpostavkama na koje se poziva, umjetnost neoekspresionizma pokazuje da subjektivnost i izražajnost nisu stvarne izvorne vrijednosti aktualne umjetnosti, nego simulacije spontanosti, senzualnosti, subjektivnosti i umjetničkog genija u vremenu fetišizirane i tehnološki otuđene suvremenosti. Prema Celantu sklonost umjetnosti negativnom otišla je tako daleko, da u proces razgradnje uključuje i samu suvremenost. Umjetnost prolazi kroz nju razlažući ju, razotkrivajući ju i poništavajući njezin identitet. Neekspresionizam pokazuje da ne postoji bit suvre-menosti nego samo pojavnost i izgled prisutnosti. Neekspresionizam se temelji na neautentičnosti, nedostatku kreativnosti i poništavanju primitivizma, folklora i regionalizma. Neekspresionizam nije podanik suvremenosti, on ne vjeruje u ritualna pojednostavljenja masovne kulture postmodernizma. On je profan i skeptičan, u metodološkom smislu bavi se postupcima koji ga uvode u prazno, otuđeno i hladno stanje aktualnosti. Kreativnost ne shvaća kao izuzetno stvaralaštvo nadarenih pojedinaca, nego kao oblik javne promocije, eksponiranja, provociranja i ekshibicionizma. Neekspresionizam se ne bavi modernističkim i avangardističkim sukobima znanja o umjetnosti i nedokučive intuicije stvaranja, njega privlači površnost svakodnevnice i vanjski izgled dizajna, spektakla, propagande i reklame. Neekspresionizam se ne temelji na prikazivanju ili izražavanju, nego na otkrivanju i razotkrivanju javnih društvenih mehanizama proizvodnje i potrošnje značenja i vrijednosti umjetnosti i kulture. Zato Celant neekspresionizam definira kao simptom, a to znači umjetno i umjetnički proizvedeno mjesto na kojem se otkrivaju traume, mimikrije i otuđenosti postmoderne kulture: "Neekspresionizam se kreće kroz prazninu u kojoj se utvara smatra realnošću i u kojoj sukob kopije i originala nikada ne prestaje." U postmodernoj kulturi subjekt iščezava i neekspresionizam pokazuje nestanak subjekta. Nestanak subjekta je za neekspresionizam potvrda funkcije objekta fotografiranog, filmski snimljenog, očovječenog, proizvedenog, otisnutog, izgrađenog, izloženog i pokazanog kao novi subjekt. Predstavnici neekspresionizma su Lotar Baumgarten, Bertrand Lavier, Haim Steinbach, Sherrie Levine, Jeff Wall, Tony Cragg, Gerhard Merz, Jeff Koons, Marco Bagnoli, Matt Mullican, Joseph Kosuth, Rebecca Horn, Barbara Kruger, Robert Longo, Cindy Sherman.

LITERATURA: Cela8, Cela11, Cela12

Nema metajezika. Nema metajezika je formulacija Jacquesa Lacana kojom se tvrdi da ne postoji me-

tajezik, tj. legitimni jezik općih zakona mišljenja, djelovanja i ponašanja. U svaki jezik u upotrebi prodire nesvjesno koje kao označitelj idealnu cjelovitost i potencijalnost metajezika znakova pretvara u *ne-cijelo* označiteljskog ulančavanja. Metajezik je jedan mogući jezik među drugim jezicima. Nemogućnost postojanja metajezika ukazuje da je tekst uvijek društveni prostor koji ne dopušta govoru ili pismu da budu oslobođeni djelovanja materijalne pojedinačnosti. Ni jedan subjekt izjavljivanja ne može biti u objektivnom, neutralnom položaju suca, gospodara, analitičara, ispovjednika ili dešifranta. Ako nema legitimnosti metajezika, svaka je teorija dio označiteljske prakse, t.j. materijalne društvene borbe.
Lacanovska pozicija se razlikuje od tekstualizma i tekstualnog kontekstualizma poststrukturalizma koji, najčešće, istinu tumači kao funkciju konteksta/teksta. Lacanovska teorija računa na izvantekstualni događaj koji prekida i narušava zastupanje subjekta znakom. Taj prekid vodi označitelju ili determinaciji mjesta s kojeg se govori. Metajezika nema jer nema idealnog ili legitimnog mjesta s kojeg se govori. Svako mjesto govora je determinirano označiteljskom praksom, a to znači materijalnom društvenom borbom.

LITERATURA: Copj1, Grosz1, Lac1, Lac2, Lac6, Miller2, Potrč3, Potrč4, Šuv94, Wrig1, Žiž1, Žiž2, Žiž3, Žiž7, Žiž14, Žiž15, Žiž16, Žiž17, Žiž30

Neo. Neo označava novu verziju, koncepciju i fazu povijesnog stila i umjetničkog pokreta. Prefiks *neo* označava preispitivanje i prezentiranje postojeće koncepcije umjetničkog rada u drugom vremenu novim formulacijama suglasno novim interesima, vrijednostima, ciljevima i tehnikama. Prefiks *neo* može imati: (1) pozitivno značenje kada označava razvoj i evoluciju postojeće tradicije (stila ili pokreta) i (2) negativno značenje kada označava regresivni povratak završenim i mrtvim formama. Modeli neo pokreta su neoavangarda, neokonstruktivizam, neodada, neoekspresionizam, neo neo, neokonceptualna umjetnost, neogeo, itd. Karakterističan slučaj upotrebe je pojam neoavangarde koji se u teoriji umjetnosti upotrebljava i u pozitivnom i u negativnom smislu. U pozitivnom smislu označava avangardne ekscese 50-ih i 60-ih godina koji se kritički odnose prema estetici visokog modernizma i s njom su u sukobu, a u negativnom smislu označava obnovu avangarde i ponavljanje avangardnih obrazaca prije Drugog svjetskog rata. Karakterističan primjer je i neo neo umjetnost koja preuzima sve obrasce negativno označene u modernizmu (citat, eklekticizam, klasicizam, neinventivnost, mimetičko prikazivanje, narativne formulacije, dekorativnost, simulaciju mrtvih stilova) i od njih stvara novu umjetničku praksu koja anticipira epohu postmoderne. Kasni modernizam i postmoderna umjetnost koriste završene i mrtve stilove prethodnih epoha i od njih kao materijala stvaraju nove (neo) modele izražavanja i prikazivanja. To ne znači obnovu i oživljavanje povijesnog stila nego njegovo korištenje kao jezičnog i slikovnog materijala za stvaranje i simulaciju u postmodernoj umjetnosti.

LITERATURA: Baz4, Bih4, Brettel, Brud1, Buc8, Bürg1, Bürg4, Den61, Drag2, Erj22, Luc5, Marc1, Mas2, Morg12, Nd1, Szab1, Šuv57, Šuv131, Ward1, Woo7

Neo neo. Neo neo označava umjetnička i arhitektonska djela koja nastaju korištenjem povijesnih stilskih obrazaca, modela izražavanja ili postojećih umjetničkih djela. Ova djela su citati ili kolaži citata koji izražavaju i pokazuju umjetnikov fikcionalni odnos i pristup povijesnim umjetničkim i arhitektonskim stilovima. Instalacije ili arhitektonska zdanja se grade kao prostorno-materijalne ikonografske spekulacije i dijalozi sa zapadnom tradicijom, od antike preko renesanse do neoklasicizma i romantizma. Neo neo umjetnost nastaje odbacivanjem modernističkog projekta napretka i ukazivanjem da za umjetnost zapada postoje povijesna razdoblja u kojima naizgled nema budućnosti. Postoje samo teme, stilovi i forme prošlih epoha. Neo neo umjetnost je umjetnost uživanja u raskoši završenih i mrtvih stilova. Neo neo umjetnost je nastala sredinom 70-ih godina u okviru postkonceptualne umjetnosti i anticipirala je namjere i ciljeve transavangarde i anakronizma na prijelazu 70-ih u 80-te. Karakteristične instalacije su: (1) *Mimezis* (1975.) Giulija Paolinija koju čine dva jednaka gipsana odljeva neoklasicističkih bisti koje jedna drugu gledaju, (2) neoklasicistička erotizirana instalacija Lynde Benglis *Primarna struktura (Paulini podupirači)* (1975.) s falusnim stupovima i (3) instalacija Luigija Ontanija *Princ Medici* (1977.) koja parafrazira dekadentnu meku atmosferu renesansnih vrtova Medicija. U arhitekturi su parafraze neoklasicističkih citata koristili Aldo Rossi i Robert Venturi da bi dekonstruirali modernističku arhitekturu čistih, modernih utilitarnih formi. Neo neo umjetnost uvodi naraciju, fikciju i alegoriju u instalacije umjetnika i u arhitekturu.

LITERATURA: Christov1, Imi1, Jenc3, Mas2

Neoavangarda. Neoavangarda je zajednički naziv za eksperimentalne, istraživačke, ekscesne i kritičke umjetničke pokrete i individualne prakse umjetnika poslije Drugog svjetskog rata. Neoavangarda uključuje sljedeće pokrete: (1) neokonstruktivizam ili posljednju avangardu *(l'ultima avanguardia)*: ambijentalnu

umjetnost, vizualna istraživanja, kibernetsku umjetnost, kinetičku umjetnost, kompjutersku umjetnost, lasersku umjetnost, optičku umjetnost, nove tendencije, strukturalni film, tehnološku umjetnost, (2) neodadu i neodadaističko usmjerenje pop arta, (3) fluksus, (4) hepening, (5) novi realizam, (6) njemačku grupu *Zero*, (7) pokrete i oblike vokovizualnih istraživanja: letrizam, konkretnu poeziju, vizualnu poeziju, pattern tekst, itd.

Pojam neoavangarda označava drugu avangardu razlikujući sljedeće interpretacije: (1) avangarda prvih desetljeća XX. stoljeća smatra se izvornim pionirskim umjetničkim radom, a avangarda poslije Drugog svjetskog rata avangardom iz druge ruke i remakeom prve avangarde, (2) avangarda poslije Drugog svjetskog rata smatra se realizacijom i konkretizacijom utopija i projekata ranih avangardi i (3) neoavangarda je specifičan i relativno autonoman skup pokreta i individualnih učinaka od 1950. do 1968. koji visokim i kasnim modernizmom tvore kompleksnu sliku estetičkih, umjetničkih i ideoloških oblika, rješenja, zamisli i projekata modernosti. Avangarda je prethodnica modernizma, a neoavangarda je kritička i ekscesna praksa u okviru dominantne modernističke kulture. Na nastanak i razvoj neoavangarde jednim su dijelom utjecali značajni avangardni umjetnici ili njihovi učenici koji su nastavili avangardistički projekt prije, tijekom i poslije Drugog svjetskog rata: konstruktivisti László Moholy-Nagy, Josef Albers, Max Bill, Nicolas Schöffer i Victor Vasarely, dadaist Marcel Duchamp, baletan i dizajner Xanti Schawinsky i kompozitor John Cage. Za razvoj neokonstruktivizma značajne su obnove bauhausovske tradicije na umjetničkim školama u SAD (*Novi Bauhaus* u Chicagu 1937.-1938., *Škola za dizajn* u Chicagu 1939.-1944., *Institut za dizajn* osnovan 1944.) i u Njemačkoj *(Hochschule für Gestaltung* u Ulmu). Za razvoj neodade, fluksusa i hepeninga značajne su škole *Black Mountain College* u Sjevernoj Karolini, SAD osnovana 1933. u kojoj su predavali njemački umjetnici Bauhausa Albers i Schawinsky, a surađivali, između ostalih, John Cage, koreograf Merce Cunningham, arhitekt i vizionar Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg te *New School for Social Research* u New Yorku gdje je John Cage od 1956. predavao grupi slikara, pjesnika, muzičara i filmskih radnika (Allan Kaprow, Jackson Mac Low, George Brecht, Al Hansen i Dick Higgins) koji će krajem 50-ih i tijekom 60-ih činiti jezgru američkog neodadaizma, fluksusa i hepeninga. Slučaj Marcela Duchampa indikativan je po tome što je on svojim readymadeima realiziranim od 1913. do 1920. snažno utjecao na umjetnike neodade, fluksusa, hepeninga i ranog pop arta. S druge strane, pod utjecajem mlađih neoavangardnih umjetnika on je tijekom 50-ih i 60-ih suglasno neoavangardnoj duhovnoj klimi revidirao i aktualizirao svoje dadaističke postavke. Nastanak neoavangarde ne može se objasniti samo povijesnim revizijama i obnovom avangardnih težnji, budući da su duhovne, materijalne i teorijske pretpostavke razvoja neoavangarde uključivale i niz specifičnih momenata: (1) u neokonstruktivizmu dolazi do uvođenja tehnologije koja je prije Drugog svjetskog rata bila nezamisliva (kompjutor, laser), (2) liberalizacija građanskog društva poslije Drugog svjetskog rata bila je u znaku dominacije potrošačke i masovne kulture, ali i alternativnih i marginalnih pokreta, što je stvorilo prostor za oslobađanje seksualnosti, tjelesnosti i različitih oblika underground ponašanja koje je visoka estetizirana umjetnost isključivala (neodada, novi realizam, fluksus i hepening širili su područja umjetničkih, političkih i seksualnih sloboda), (3) europska neoavangarda je jednim svojim dijelom (nove tendencije, fluksus) zasnovana na kritici subjektivizma i egzistencijalne drame slikarstva enformela i određuje se kao postenformel i postegzistencijalistička umjetnost, (4) američka neodada i hepening nastali su iz kritike estetizma apstraktnog ekspresionizma, iako su od njega preuzeli zamisao umjetničkog čina oslobođenog proizvodne funkcije, usmjeravajući ga prema akciji i performansu, (5) izvori neoavangarde su i u izvanumjetničkim situacijama; u kritici hladnoratovskog ideološkog i estetskog utilitarizma, u kritici socijalističkog realizma u Istočnoj Europi, u situacionističkoj teoriji spektakla, u razvoju kritičke teorije i nove ljevice, u kibernetici, strukturalizmu i teoriji informacija. Dok je umjetnost visokog modernizma, posebno američkog greenbergovskog modernizma, težila zatvaranju umjetnosti u usko profesionalne i medijske okvire, neoavangarda je težila širenju umjetnosti u egzistencijalna područja (urbanizam, dizajn, reklama, politička borba, emancipacija pojedinca, psihoterapija) i u područja duhovnih (veze s azijskim mističkim i religioznim učenjima) i teorijskih učenja (od marksizma preko strukturalizma do alternativne psihijatrije). Vrhunac neoavangardi ostvaruje se tijekom šezdesetosmaške studentske i pobune mladih. Poraz tih alternativnih prevratničkih kretanja bio je i kraj neoavangarde. Šezdesetosmaška alternativna kultura mladih je na paradoksalan način suočila dovršenje neoavangarde (metaforički: posljednju avangardu) i začetak postavangarde (anticipacije postmoderne), tj. suočila je diskurs prvog stupnja i umjetnosti metarefleksije. Kraj neoavangarde se očituje u: (1) neostvarivosti bitnih revolucionarnih promjena pojedinca i društva kroz umjetnost, tj. slom

utopijskih modernističkih projekata utvrđivanjem birokratskih institucionalnih modela društva, kulture i umjetnosti, (2) integraciji eksperimentalnih i formalnih dostignuća neoavangardnih umjetnosti u dominantnu modernističku visoku umjetnost i (3) nemogućnosti da se istraživanja prvog stupnja i gestualni ekscesi transformiraju u metajezičku raspravu o prirodi umjetnosti koja će analitički, kritički i teorijski dovršiti modernističke paradigme umjetnosti i kulture.

LITERATURA: Bens1, Bens2, Bens3, Bent1, Bih3, Bih4, Bih6, Bih7, Bih8, Bih9, Bih10, Bit1, Bloc2, Bory1, Buc8, Burnh6, Cag1, Cag2, Cag3, Cag4, Cag5, Cag6, Cag7, Cag8, Campo1, Com3, Ćos1, Ćos3, Deb1, Den2, Den3, Den4, Den20, Den26, Den30, Den34, Den38, Den55, Den61, Den69, Den74, Den89, Den97, Den101, Den102, Den104, Den105, Doss1, Đu5, Erj22, Frank3, Henr1, Hor1, Jos1, Jos1, Kapr1, Kir1, Komp1, Kult2, Soh1, Luc4, Luc5, Morg4, Novet1, Novet2, Novet3, Oliv14, Pelle1, Popp2, Radov5, Radov12, Radov13, Radov19, Shar1, Shaw1, Solt1, Sus2, Sus3, Sus5, Sus7, Sus8, Szab1, Šuv57, Šuv92, Šuv96, Šuv125, Šuv131, Tend1, Tend2, Ver2, William1, Woo7

Neoavangarda hrvatska. Hrvatska neoavangarda ima odlike internacionalne neoavangarde koja je prešla put od alternative visokom modernizmu do institucionalizirane neoavangarde kao dominantne modernističke prakse. Na primjer, grupe *Exat 51* i *Gorgona* su imale status alternativnih pojava u odnosu na vladajući socijalistički realizam ili nastajuću dominantnu liniju visokomodernističkog apstraktnog slikarstva Ede Murtića i Otona Glihe. Ali, djelovanje internacionalnog neoavangardnog pokreta Nove tendencije je nastajalo u razvijenom institucionalnom okviru modernističkih muzejskih i galerijskih institucija.

Neoavangarda se manifestira u sljedećim oblicima: (1) rana geometrijska apstrakcija grupe *Exat 51* (osnovane 1951.), (2) internacionalni postenformel i neokonstruktivistički pokret *Nove tendencije* (1961.-1973.) u kojem se razvijaju geštaltistička, kinetička, optička, kompjutorska i vizualna istraživanja novog plastičkog jezika, (3) grupa *Gorgona* (1961.-1965.) koja je djelovala u duhu postenformela i (4) vizualna poezija (Josip Stošić). U grupi *Exat 51* djelovali su arhitekti i slikari Bernardo Bernardi, Zdravko Bregovac, Ivan Picelj, Zvonimir Radić, Božidar Rašica, Vjenceslav Richter, Vlado Kristl, Aleksandar Srnec i Vladimir Zarahović. Manifest grupe *Exat* govori o afirmaciji apstraktne umjetnosti, eksperimentalnom istraživačkom radu, brisanju granica između lijepih i primijenjenih umjetnosti i integraciji umjetnosti u suvremeni život. Grupa *Gorgona* je djelovala istovremeno s pokretom *Novih tendencija* kao duhovna i umjetnička alternativa neokonstruktivizmu. U *Gorgoni* su surađivali: Dimitrije Bašičević, Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Đuro Seder, Julije Knifer, Radoslav Putar, Ivan Kožarić, Matko Meštrović i Miljenko Horvat. *Gorgonu* karakterizira zatvoren, hermetičan i ezoteričan rad koji se podjednako ogleda u umjetničkim djelima, duhovnoj i životnoj atmosferi koja je sastavni dio njihove aktivnosti. *Gorgona* je težila duhu antiumjetnosti, apsurda, ironije i zenovske kontemplacije. Suradnici *Gorgone* djeluju u likovnim medijima (Knifer i Vaništa u slikarstvu, Kožarić u skulpturi), strategijama povezivanja slike i riječi (Bašičević, časopis *Gorgona*) ili u duhovnim vježbama (na primjer, zapisivanje misli za određene mjesece, slanje pozivnica za priredbe koje se neće održati). Izvan grupa je značajan rad vizualnog pjesnika Josipa Stošića koji je razvio poetiku istraživanja vizualno-semantičkih odnosa riječi i teksta (od istraživanja i eksperimenta s pjesničkim tekstom preko tekstualnih objekata do tekstualnih ambijenata). Eksperimentalnom, vizualnom i konkretnom, odnosno, intermedijalnom poezijom bavili su se: Radovan Ivšić, Boro Pavlović, Dubravko Detoni, Zvonimir Mrkonjić, Josip Sever, Ivan Rogić Nehajev, Borben Vladović, Darko Kolibaš, Josip Stošić, Ljubomir Stefanović, Vlado Martek. Eksperimentalnom muzikom su se bavili: Milko Kelemen, Dubravko Detoni, grupa *Acezantez*. Izvan dominantnih tijekova su i tekstualni eksperimenti (1970.-1973.) filozofa Darka Kolibaša koji nastaju na osnovi poststrukturalističkih istraživanja jezika zasnovanih na učenju Jacquesa Lacana i filozofiji Jacquesa Derridae.

LITERATURA: Baš1, Bens1, Bens2, Bens3, Den26, Den38, Den55, Den56, Den57, Den58, Den97, Den102, Đu5, Galj1, Galj2, Kni1, Kni2, Kni3, Kole3, Košč8, Krau1, Krp1, Hor1, Mako1, Novet1, Novet2, Novet3, Rem1, Rem2, Stip2, Stip5, Stip8, Sus2, Sus3, Sus5, Sus7, Sus8, Tend1, Tend2

Neoavangarda jugoslavenska. Neoavangarda u Jugoslaviji datira od 1950. do 1973. godine. Neoavangarda nastaje u periodu nakon raskida Socijalističke Jugoslavije sa SSSR-om i uspostavljanjem liberalnijih odnosa u kulturi i umjetnosti. Neoavangarde u Jugoslaviji karakterizira kritika i subverzija umjerenomodernističkog i visokomodernističkog bezinteresnog i autonomnog umjetničkog stvaranja, tj. socijalističkog estetizma. Karakteristična su četiri perioda: (1) nastavak predratne modernističke i avangardističke prakse na marginama dominantne socijalističke kulture (Josip Seissel) ili u inozemstvu (Vane Bor, Radovan Ivšić), kao i rad književnika (Stanislava Vinavera, Ljubiše Jocića, Oskara Daviča) na obnovi modernizma, (2) izvorna neoavangarda 50-ih godina nastaje kao čin otpora socijalističkom realizmu i građanskom modernizmu, projektirajući mogući prostor umjetničkog eksperimenta i prekoračenja tradicionalnih medijskih granica umjetničkih

disciplina (grupa *Exat 51* razvija geometrijsku apstrakciju i konstruktivističke utopije, Vladan Radovanović i Josip Stošić anticipiraju vizualno-poetska istraživanja, a Radovanović i Leonid Šejka u *Mediali* usmjeravaju svoj rad prema gestualno-akcionoj umjetnosti bliskoj zamislima neodade, fluksusa i hepeninga), (3) neoavangarda u 60-im godinama doživljava vrhunac i razvija se u različitim akcionim i eksperimentalno-istraživačkim smjerovima (pokret *Nove tendencije*, grupa *Gorgona*, Josip Stošić, Tomislav Gotovac, *OHO-Katalog*, Biljana Tomić, Vladan Radovanović, Vojin Rešin-Tucić, Paul Pignon, Bora Ćosić, Miroljub Todorović,), (4) na prijelazu 60-ih u 70-te godine neoavangardni eksperimenti zamiru ili se transformiraju u novu umjetničku praksu (vidljivo na izložbama *Permanentna umetnost* / Galerija 212, Beograd, 1968./, *Drangularijum* / Galerija SKC, Beograd, 1971./, *Tendencije 5* /Galerije grada Zagreba, 1973.). Neoavangardu 60-ih godina u Jugoslaviji čine tri modela: srpska, hrvatska i slovenska neoavangarda.

LITERATURA: Beo3, Beo4, Ćos1, Ćos3, Den26, Den38, Den47, Den57, Den58, Den59, Den69, Den74, Den78, Den89, Den92, Den102, Jug2, Kelc2, Prot7, Prot11, Radov13, Radov14, Šuv33, Šuv34, Šuv65, Šuv75, Šuv92, Šuv103, Šuv110, Šuv131, Tom1, Tom6

Neoavangarda slovenska. Grupa *OHO*, pokret *OHO* i *OHO-Katalog* (1962.-1969.) čine jedinstveni proces slovenske neoavangarde. Različito od srpske i hrvatske neoavangarde u kojima postoji povijesni diskontinuitet između neoavangarde i postavangarde (konceptualne umjetnosti, nove umjetničke prakse), grupa *OHO* ostvaruje kontinuitet između neoavangarde i post-avangarde. Razlikuju se tri perioda slovenske neo-avangarde: (1) reistički period nastao u duhu fenomenološke filozofije povezan s konkretnom poezijom, filmskim eksperimentima, radom na knjigama umjetnika i popartističkim artiklima (Kranj, 1962.-1968.), (2) strukturalistički period ili kasni reizam vezan uz strukturalističku teoriju i njenu integraciju u vizualno-konkretistička istraživanja i ludizam (1968.-1970.) i (3) postavangardni period od siromašne i procesualne umjetnosti, do land arta i konceptualne umjetnosti (1969.-1971.). Slovensku neoavangardu karakterizira postojanje konzistentnog, sistematičnog i višemedijskog eksperimentiranja jezikom, percepcijom i socijalnom alternativom. U okviru pokreta *OHO* nisu djelovali samo umjetnici nego i esejisti, filozofi, sociolozi. *OHO* je imao ideološku crtu povezanu s kretanjima u duhovnoj sferi od filozofije Martina Heideggera i kritike humanizma (odbacivanje antropocentričnog koncepta), preko strukturalističkih modela jezičkih poredaka do mističkog preispitivanja nevizualnog svijeta. Vodeći autori *OHO-a* su Iztok Geister Plamen, Marko Pogačnik, Aleš Kermauner, Milenko Matanović, Andraž i Tomaž Šalamun, Franci Zagoričnik, Vojin Kovač-Chubby i Matjaž Hanžek. Istovremeno s produkcijom OHO-a nastajali su književno teorijski i filozofski radovi (Taras Kermauner, Dimitrij Rupel, Slavoj Žižek, Rastko Močnik), nova akritička kritika (Tomaž Brejc) i semiotička strukturalistička teorija likovnih umjetnosti (Braco Rotar).

LITERATURA: Bens2, Brej4, Brej5, Ćos1, Ćos3, Dolg1, Ker3, Kref7, Oho1, Oho2, Oho3, Oho6, Oho7, Oho10, Pon1, Pon2, pon3, Pon4, Šuv33, Šuv34, Šuv98, Šuv110, Šuv131, Tom1, Tom6, Zab4, Zag1

Neoavangarda srpska. Srpsku neoavangardu čine beogradska (likovna, književna, muzička i filmska neoavangarda) i novosadsko-zrenjaninska neoavangarda orijentirana književnim tekstualnim eksperimentima koji se uključuju u područje konkretne i vizualne poezije. Beogradska neoavangarda je bliska destruktivnom, ekscesnom, gestualnom i jezičko-konceptualnom akcionizmu neodade, fluksusa i hepeninga, a bitne su i relacije s francuskim filmskim novim valom, američkom underground kulturom i strukturalističkim književnim eksperimentima. Različitim postupcima zajedničko je stvaranje višemedijskog ili medijski neodredivog djela koje povezuje vizualne, diskurzivne, akustičke i egzistencijalne oblike umjetničkog djelovanja. Vladan Radovanović je tijekom 60-ih godina razvijao modele vokovizualnog rada, čime je stvorio autentični prostor višemedijskog eksperimenta koji se može usporediti s istraživanjima u vizualnoj i konkretnoj poeziji, eksperimentalnoj muzici i fluksusu. Leonid Šejka je paradoksalno suočio antimodernističke ideale integralnog fantastičkog slikarstva, koje obnavlja uzore renesansnog zanata i duhovne cjelovitosti s fragmentarnim, bihevioralnim i eksperimentalnim zamislima asamblaža i hepeninga. Karakteristično je njegovo zanimanje za skladišta, otpade i smetlišta čime se približio *junk artu*. Miroljub Todorović bavi se vizualnim poetskim istraživanjima kroz rad signalističke grupe i pokret u vizualnoj i konkretnoj poeziji. Romanopisac Bora Ćosić je krajem 60-ih pokrenuo časopis *Rok* (1969.) zasnovan na zamislima *mixed-media*, tj. časopis je ujedno časopis o umjetnosti i umjetničko djelo. Časopis *Rok* u konceptualnom i teorijskom smislu predstavlja vrhunac beogradske neoavangarde, objedinjujući u integralni prostor književne, esejističke, pjesničke, likovne i muzičke eksperimente, ukazujući i na internacionalne strategije neodade i fluksusa. U toj atmosferi djeluju: (1) *Kino*

klub Beograd s eksperimentalnim kratkometražnim i dugometražnim filmom (Makavejev, Rakonjac), (2) *BITEF (Beogradski internacionalni teatarski festival)* na kojem se prikazuju ključna djela internacionalne kazališne neoavangarde, (3) muzička neoavangardna istraživanja Vladana Radovanovića i Paula Pignona, (4) u okviru rada *Galerije 212,* povezane s BITEF-om, povjesničarka umjetnosti Biljana Tomić razvija specifičan oblik vizualne poezije nazvan typoezija i definira koncepte permanentne i totalne umjetnosti na međunarodnim izložbama ukazujući na preobražaj neoavangarde u postavangardu. U beogradskoj neoavangardi neokonstruktivistička istraživanja bila su individualna i povezana sa zagrebačkim pokretom *Nove tendencije.* Karakteristični su luminokinetički ambijenti Kolomana Novaka, mehanički (oscilatorno) proizvedeni geometrijski crteži Zorana Radovića i kompjutorska grafika Petra Milojevića koji je živio i radio u Kanadi. Zrenjaninska, subotička i novosadska neoavangarda nastajala je u okvirima književnih tekstualnih eksperimenata, iz kojih se razvijaju istraživanja koja teže konkretnoj i vizualnoj poeziji (Vojin Rešin-Tucić, Vojislav Despotov, Bogdanka Poznanović, grupa *Bosch+Bosch,* Judita Šalgo, Zoran Mirković) i postavangardnoj parateatarskoj i tekstualnoj praksi konceptualne umjetnosti (*Grupa Kôd* i *Grupa (Ǝ)*.

LITERATURA: Ćos1, Ćos3, Den57, Den58, Den78, Den88, Den89, Den101, Maka1, Med1, Radov1, Radov2, Radov3, Radov4, Radov5, Radov6, Radov7, Radov8, Radov9, Radov10, Radov11, Radov12, Radov13, Radov14, Radov15, Radov16, Radov17, Radov18, v19, Sign1, Sign2, Sign3, Subo2, Sus2, Šuv33, šuv34, Šuv57, Šuv65, Šuv75, Šuv96, Šuv131, Todor1, Todor2, Todor3, Todor4, Todor5, Tom1, ToOm2, Tom3, Tom5, Tom6, Tom8

Neodada. Neodada je neoavangardni umjetnički pokret nastao u SAD krajem 50-ih godina. Za neodadu nije bitno stvaranje umjetnosti nego pronalaženje umjetnosti u svijetu. Neodada je nastala: (1) obnovom i radikalizacijom duchampovske dadaističke tradicije kroz ekscesnost, prekoračenje medijskih i disciplinarnih granica, (2) prevladavanjem rješenja akcionog slikarstva, na primjer Jacksona Pollocka, odbacivanjem akcije usmjerene na stvaranje umjetničkog djela i izlaganjem same akcije i čina kao događaja, (3) eksperimentalnim interdisciplinarnim radom na *Black Mountain College* u Sjevernoj Karolini i djelovanjem Johna Cagea na *New School for Social Research* u New Yorku tijekom 50-ih godina, (4) različitim eksperimentima u muzici, filmu, kazalištu i književnosti koji su relativizirali granice medijskog rada i (5) anarhističkim pristupom koji se zalaže za razaranje građanskih vrijednosti i institucija svijeta umjetnosti, odbacivanjem institucionalnog rada ili zasnivanjem alternativnih institucija (izlaganje na ulici, u garaži i stanu). Neodadu razlikuje od dade drugačija društvena i kulturološka situacija umjetničkog djelovanja. Dada je nastala kao estetska, etička i politička provokacija i destrukcija tradicionalnih građanskih vrijednosti i time je bila prethodnica (avangarda) modernističke umjetnosti. Neodada je nastala u doba dominacije visoke modernističke estetike slikarstva i kiparstva i potrošačkog društva: (1) zasnovana je na kritičkom stavu prema greenbergovskim formalističkim teorijama visokog modernizma koje se zalažu za autonomiju umjetničkog djela (slikarstva, kiparstva), za razlikovanje visoke i popularne umjetnosti i definiranje umjetničkog djela isključivo posredovanjem njegove materijalne morfologije i (2) zasnovana je kao umjetnost potrošačkog društva, a to znači kao umjetnost koja radi s produktima, značenjima i vrijednostima društvene potrošnje visokog modernizma. Pristup neodade potrošačkom društvu je kritički i nihilistički. Dok, na primjer, fluksus kroz slične strategije teži utopijskom duhovnom i političkom obratu metaforizirajući zenovsko prosvjetljenje i individualno oslobođenje, neodada pokazuje besmisao, istrošenost, otuđenost, okrutnost i realnost potrošačkog društva. U neodadi nema pouke, humora, ironije i parodije nego hladna, doslovna i cinična upotreba otpadaka, tragova i mehanizama potrošačkog društva. Neodada se razvija u nekoliko smjerova: (1) kao hepening čime briše granicu između slikarskog, kiparskog i teatarskog čina kroz ludističke činove spajanja života i umjetnosti, najčešće mjesto za realizaciju hepeninga su simbolička mjesta potrošačkog društva: autoput, otpad, garaža, a sudionici su umjetnici i publika (Allan Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg, Carolee Schneemann), (2) kao ready-made i asamblaž, stvarajući kolažno-asamblažne slike (Robert Rauschenberg, Jasper Johns), trodimenzionalne objekte i instalacije koje imaju status imaginarne scenografije (Edward Kienholz, Claes Oldenburg), (3) kao višemedijska umjetnost - intermedijalno, multimedijalno, mixed media (John Cage, Merce Cunningham, David Tudor) i (4) kao kolaž koji se realizira slikarskim postupcima ili kolažno-montažnim fotopostupcima serigrafije, što anticipira kritičku liniju pop arta (Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Andy Warhol, Roy Lichtenstein). Neodada i hepening su varijante istog procesa auto-destrukcije visokog modernizma. Neodada i pop art su srodni pokreti. Postoje konceptualne podudarnosti između neodade i kritičke linije pop arta koja destruira fetišizirane predmete modernističke kulture. Pop art i neodada razlikuju se po tome što pop art prikazuje potrošački svijet (slikom, grafikom, fotografijom, skulpturom, asamblažom, instalacijom), a neodada potrošački svijet i njegove produkte i

institucije koristi kao doslovni i pronađeni materijal za umjetnički čin.

LITERATURA: Bih4, Bloc2, Buc8, Cage1, Cage2, Cage3, Cage4, Cage5, Cage6, Cage7, Dad1, Doss1, Frank3, Hen1, Henr1, Jos1, Kapr1, Kat1, Kir1, Kos1, Kos2, Kot1,Kraus3, Kult2, Luc5, Luc6, Morg4, Morg7, Mus1, Nym1, Oliv14, Ort2, Roth2, Shaw1, Soh1

Neodada hrvatska. Neodada u Hrvatskoj je bila povezana s djelovanjem grupe *Gorgona*, individualnim istraživanjima Mangelosa, konkretnom poezijom Josipa Stošića i hepeninzima Tomislava Gotovca. Hrvatska neodada je nastala kao kritička i subverzivna reakcija na umjereni socijalistički estetizam suvremene umjetnosti (Marino Tartaglia, Oton Gliha), visoki modernizam (na primjer, apstraktno ekspresionističko slikarstvo Ede Murtića), egzistencijalistički enformel (Ordan Petlevski, Ferdinand Kulmer) i visokoestetizirani neokonstruktivistički eksperiment pripadnika *Novih tendencija*. Neodada u Hrvatskoj je specifični eklektični spoj umjetnosti poslije enformela blisko djelovanju Manzonija i grupe *Zero*, američke neodade Jaspera Johnsa i fluksusa Johna Cagea s imanentnim kritikama modernizma u realnom socijalizmu. Grupa *Gorgona* je djelovala u smjeru ezoteričnog neodadaističkog i fluksusovskog, odnosno, proto-konceptualističkog istraživanja egzistencije, odnosno skrivenih i neutralnih reprezentacija modernističke subjektivnosti. Mangelos je razvio kompleksnu praksu sinteze i analize vizualnog i tekstualnog promišljanja i prikazivanja nultog stupnja modernističke kulture. Josip Stošić je razvio intertekstualnu i interslikovnu produkciju suočavanja poetskog i vizualnog. Tomislav Gotovac je radio u području drastičnih akcija i hepeninga, istražujući sebe kao simptom modernog svijeta koji je mimezis ili brisani trag filmske produkcije slika.

LITERATURA: Baš8, Den97, Den102, Den105, Dimn2, Gatti2, Ili2, Kni1, Kni2, Mang1, Piq1, Rem1, Rem2, Stili2, Šuv31, Šuv51, Šuv103

Neoekspresionizam. Neoekspresionizam je: (1) zajednički naziv za ekspresionističke figurativne slikarske i kiparske pokrete postmodernizma na prijelazu 70-ih u 80-te godine: *new image*, loše slikarstvo, grafiti, transavangarda, novi barok, novi divlji, njemački neoekspresionizam i (2) u užoj upotrebi pojam neoekspresionizam ili neoromantizam označava ekspresionističke tendencije kasnih 70-ih i 80-ih godina u njemačkoj umjetnosti.

Njemačka neoekspresionistička umjetnost na prijelazu 70-ih u 80-te se zasniva na: (1) simulaciji njemačke i sjevernjačke ekspresionističke umjetnosti XX. stoljeća, (2) postmodernističkom stvaranju retrogradnog i regionalnog nacionalnog stila, (3) brutalnom, nasilničkom i šokantnom izražavanju i prikazivanju političkih i seksualnih tema, (4) eklektičnom povezivanju figuralnih i apstraktnih kompozicijskih rješenja u umjetničko djelo preopterećeno simboličkim značenjima, naracijom, fikcionalizacijom i smislom, odnosno, apstrakcija se koristi protiv sebe same, da bi proizvela upečatljive brutalne i direktne likovne predodžbe koje se doživljavaju kao stvarni izljevi emocija ljudske drame, (5) eklektičnim tematizacijama koje povezuju subjektivne i privatne priče s velikim političkim, povijesnim i mitološkim temama, (6) slikama velikog formata koje postavljene u izložbenom prostoru postaju imaginarna scenografija i skulpturama velikih dimenzija koje ulaze u prostor kao instalacije i (7) naglašavanju manualnog rada i učinka u stvaranju umjetničkog djela. Prema Donaldu Kuspitu neoekspresionizam je *lažni ekspresionizam* jer stvara privid ekspresionizma, a nastaje svjesnim projektiranjem brutalne umjetnosti koja govori o moći boje da stvori izopačenu poeziju i mitologiju. Radi se o sirovoj boji slikarstva i skulpture koja djeluje svojom materijalnošću, oblikujući metaforičke erotske površine. Neoekspresionizam pokazuje da su erotske površine slike i skulpture simboli suočavanja smrti i života (erosa i thanatosa), koji istovremeno ulaze i u banalnost i trivijalnost svakodnevnice. Karakteristična ironijska i parodijska dimenzija nastaje iz raskoraka velikih mitskih, arhetipskih i nacionalnih tema i sirovog, naivnog, prividno lošeg zanata.

Njemačko neoekspresionističko slikarstvo nije jedinstveni stilski model izražavanja. Razlikuju se četiri karakteristične formulacije ekspresionističkog izraza: (1) neoekspresionizam Josepha Beuysa nastaje kao sinteza neoavangardnog akcionizma, postavangardnog rada s konkretnim realnim fenomenima svijeta (materijalom, energijom, prostorom, vremenom, šamanističkim i političkim društvenim snagama rituala) i pseudomitskim neoromantičnim prikazivanjem traumatskih i duhovnih borbi čovjeka i prirode. Beuys je u njemačkoj kulturi uspostavio most između moderne i postmoderne umjetnosti, osjećajući i formulirajući postmodernističko stapanje modernog i tradicionalnog, (2) alegorijski neoekspresionizam konceptualno, ironijski i parodijski simulira povijest ekspresionizma preispitujući krizna mjesta njemačke duhovnosti i kolektivne svijesti; to su radovi umjetnika koji djeluju od 60-ih godina kao alternativa neoavangardi i kritičkoj postavangardi (Georg Baselitz, Sigmar Polke, Jörg Immendorff, A. R. Penck, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, kao i Vlado Martek, Živko I. Marušić), (3) sirovi i brutalni neoekspresionizam mladih

postmodernista koji nastaje kao simulacija emocija, izraza, simbola i fantazija kroz introspekciju, autoerotizaciju i ironijsko nepristajanje na utopiju, kolektivno, građanske norme, moralne i političke ideale. Drugim riječima, novi divlji nastali su na nihilističkom spoju rock i punk kulture, savladanih izražajnih tehnika body arta, performansa i video umjetnosti i manirističkog prihvaćanja ekspresionističkih stilova iz umjetnosti XX. stoljeća (Salome, Reiner Fetting, Jiři Georg Dokoupil, Walter Dan, Elvira Bach, kao i László Kerekes) i (4) meki, intelektualni i konceptualni neoekspresionizam pikturalnog znaka nastaje u duhu slikarske i poetičke reinterpretacije ekspresionizma, na primjer, *Der Blaue Reitera*, a govori o eklektičkoj i fikcionalnoj duhovnosti kraja stoljeća (Jürgen Partenheimer, Michel Sauer, kao i Andraž Šalamun, Željko Kipke, Edita Schubert, Nina Ivančić).

LITERATURA: Brej8, Brej16, Brej20, Bus1, Bus2, Neub1, Den50, Den53, Den76, Den107, Deu1, Doc3, Eks1, Expl, Gem1, Hon3, Joa1, Klo2, Kip1, Kip3, Kip9, Kip13, Kunst1, Kunst2, Kusp2, Kusp3, Kusp7, Kusp8, Kusp12, Medv1, Medv3, Medv9, Medv13, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Oliv7, Oliv11, Part1, Šuv137, Talk1, Zab9, Zeitg1, Zw1

Neogeo. Neogeo ili nova geometrija je postmodernistička geometrijska umjetnost (slikarstvo i kiparstvo) 80-ih godina. Razlikuju se sljedeća područja neogeo umjetnosti: (1) slikarsko i kiparsko problematiziranje redukcionističkih istraživanja minimalne, postminimalne i konceptualne umjetnosti, (2) kritika subjektivnih, ekspresionističkih i gestualnih postmodernističkih trendova na prijelazu 70-ih u 80-te godine, tj. reakcija na *new image*, loše slikarstvo, transavangardu, neoekspresionizam, te je stoga neogeo i umjetnost modernizma *poslije postmodernizma* (3) simulacija i prikazivanje geometrijskih oblika nastalih kompjuterskim simulacijama i modeliranjem kakvih nema u prirodi. Drugim riječima, neogeo apstrakcija ne nastaje redukcijom mimetičkog prikaza kao u avangardnoj geometrijskoj apstrakciji ili formalističkim geometrijskim konstruiranjem kao u neoavangardi i minimalnoj umjetnosti nego prikazivanjem geometrijskih umjetnih struktura elektronskih slika postmoderne kulture i (4) prihvaćanje geometrije kao jezika simbola i prikazivanje geometrijskih i numeričkih sistema iz ezoterične tradicije Zapada i Istoka. Neogeo slikari i kipari podjednaku pažnju poklanjaju dekorativnim aspektima djela i njihovim značenjskim funkcijama. U formalnom kompozicijskom smislu neogeo slikarstvo karakterizira postojanje principa serijalnosti, vertikalne i horizontalne simetrije, upotreba patterna (shema zasnovanih na ponavljanju jednog ili više elemenata po cijeloj površini slike) i ornamentike. Zbog dominacije ornamentike neogeo slikarstvo se naziva i postmoderni ornamentalizam. Heinrich Klotz pišući o *novoj apstrakciji* ili *drugoj modernoj* ukazuje da apstrakcija poslije eklektičnog figurativnog postmodernizma tematizira fragmente modernističke apstrakcije i geometriju doživljava kao fikcionalni materijal, nasuprot modernističkoj konkretnosti i doslovnosti. U značenjskom smislu geometrijski oblici, njihovi odnosi i kompozicijske strukture u jednom dijelu često imaju više značenja i upravo dvosmislenost i višeznačnost radikalno odvaja neogeo umjetnost od geometrijskih dogmi modernističke umjetnosti koja je težila autonomnom, jednostavnom i jedinstvenom značenju. Razvoj neogeo umjetnosti ima ishodišta u: (1) post-neokonstruktivističkim istraživanjima geometrijskih struktura Julija Knifera (zanimanje za kontemplativne karakteristike meandra kao ornamenta) i Richarda Paula Lohsea (zanimanje za serijalnost kao osnovu ornamenta i patterna), (2) postminimalističkim i postkonceptualističkim analizama geometrijske strukture i izvođenju iz konceptualnog projekta ambijentalnog rada; na primjer, zidne geometrijske slike-ambijenti Mela Bochnera, Richarda Serre, Davida Rabinowitcha i Sola LeWitta, odnosno, zidne ili trodimenzionalne instalacije s prugastim patternom Daniela Burena i (3) postmonokromnom slikarstvu Gerharda Richtera, Gerharda Merza, Oliviera Mosseta i Franka Stelle. Primjer simulacijskog geometrizma je rad Sherrie Levine koja kopira djela avangardnih umjetnika; na primjer, Mondrianove slike ili Duchampove ready-made. Za nju je geometrija uzorak jednakovrijedan drugim uzorcima umjetnosti i kulture. Matt Mullican koristi simbole masovne urbane kulture koje svodi na prazan neupotrebljiv znak ili parodijski na geometrijsku strukturu koja izgledom odgovara metafizičkim avangardnim geometrijskim slikama ali s njima nema ništa zajedničko ni u likovnom ni u metafizičkom smislu. John Nixon gradi znakovno proizvoljne kompozicije od geometrijskih elemenata-znakova koji pripadaju ikonografiji avangardnih geometrijskih škola kao što su De Stijl, suprematizam ili Bauhaus. Imi Knoebel i John M. Armleder realiziraju prostorne instalacije koje su izvedene iz slikarskog prostora plošne geometrijske kompozicije s prikrivenim principom nereda. U ovim instalacijama ne postoji prostorni diskontinuitet između slike i skulpture. Julian Opie i Zvi Goldstein realiziraju geometrijske slike i instalacije koje su mimezis (prikazi) industrijskih proizvoda bez određenog upotrebnog smisla ili konstrukcije geometrijskih oblika veoma bliske kompjutorskim projekcijama geometrijskih tijela. Apstraktne kompozicije Seana Scullyja su naslikane rukom i određuju ih

osobne odluke, dok su u kompozicijskom smislu prepoznatljive kao slike u slici. Günther Forg realizira monumentalne slike zasnovane na uvođenju ekspresivne gestualnosti u minimalne geometrijske forme. Paradoksalni spoj geometrije, gestualnosti i monumentalnosti pikturalni prostor slike određuje kao fikcionalni nestvarni prizor. Helmut Federle radi s fikcionalnim i perceptivnim poremećajima u primarnim geometrijskim vježbama. On geometrijskoj tautologiji oduzima doslovnost, pokazujući kako slika *(painting)* postaje prikaz *(picture)* i predodžba *(image)*. Željko Kipke slika geometrijske metafizičke kompozicije zasnovane na patternima koji imaju simboličke, fikcionalne i narativne odnose s magijskim i alkemijskim geometrijskim sistemima zapadne tradicije. Sergej Kapus, Bora Iljovski, Feđa Klikovac, *Verbumprogram* (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni), Damir Sokić, Goran Petercol, Duje Jurić, Edita Schubert, Nina Ivančić, Dubravka Rakoci, Darivoj Čada i Branko Lepen razvijaju neogeo slikarstvo i kiparstvo koristeći geometriju kao povod za slikarsko ili kiparsko problematiziranje prikazivanja geometrijskog u umjetnosti, krećući se od dekorativnog izraza, preko konstruktivnog i konceptualnog rješavanja plohe ili prostornog tijela, do mimetičkog prikazivanja geometrijske umjetnosti i svijeta geometrije. Autorski tandem *Verbumprogram* u jugoslavenskoj umjetnosti pionirski anticipira neogeo umjetnost. Oni kroz raster sheme i monokromije preispituju optičke, pikturalne i konceptualne dimenzije i preobrazbu modernističke apstrakcije. Njihov rad karakterizira i teorijsko istraživanje fenomenologije slike. Klikovac precizne geometrijske koncepte i sheme realizira kao zidne skulpture naglašene dekorativnosti, ali i kao prazne znakove tvrdih rubova koji asociraju na militarističke simbole nacionalsocijalizma. Drugim riječima, on formalne neogeo produkte povezuje s modelima izražavanja retroavangarde. Njegov postupak karakterizira i uvođenje fikcionalnog prikazivanja geometrije, odnosno, geometrija nije konkretna prisutnost nego fikcionalni element prikazane priče o odsutnoj geometriji.

LITERATURA: Brej9, Brud1, Den70, Den76, Geom1, Hu1, Luč1, Postmoderne1, Moss1, Kov2

Neoimpresionizam. Neoimpresionizam ili znanstveni impresionizam je naziv za slikarstvo zasnovano na proznanstvenom proučavanju i primjeni optike (zakon prostiranja svjetla, teorija boje) i psihologije vizualnog opažanja na konstruiranje slike. Osnivač neoimpresionizma je francuski slikar i teoretičar slikarstva Georges Seurat. Neoimpresionizam je historizirao slikar Paul Signac u knjizi *Od Eugènea Delacroixa do neoimpresionizma*. Seurat je u pismu *Esthétique* Mauriceu Beaubourgu, napisao da je umjetnost slikarstva zasnovana na harmoniji slaganja kontrasta, slaganju sličnosti tona, boje i linije pod utjecajem osvjetljenja. Pointilizmom se naziva postupak punktuiranja boja, tj. slaganja točaka na površini koje superponiranjem u pogledu čine specifičnu reprezentativnu površinu. Izražajno sredstvo je optička mješavina tonova, boja, tj. svjetla i efekata svjetla (sjena). Neoimpresionistička slikarska kompozicija je plošna, izrazito konceptualizirana i, zato, umjetna i hladna. Seurata je vodila zamisao o harmoniji, a do harmonije je dolazio analizom i konstruiranjem kompozicije prizora. Prema Filibertu Menni, Seuratov postupak je izrazito analitički jer se zasniva na raščlanjivanju kroz tri stadija: (1) izvođenje motiva i izrada skice, (2) razrada osjetilnih podataka na osnovi teorije slikarstva, (3) materijalno izvođenje, uvijek u ateljeu, shvaćeno kao prenošenje ideje na platno. U tom kontekstu za razliku od impresionista, za Seurata, Paula Signaca i Camillea Pissarroa izvođenje slike postaje nebitno u odnosu na razrađeni koncept prikazivanja optičkog poretka. Slikarstvo neoimpresionizma se ne zasniva na prikazivanju predmeta svijeta nego na prikazivanju vizualnog viđenja svijeta. Prema Signacu "Neoimpresionisti ne pripisuju obliku poteza nikakvu važnost, jer on njima ne služi kao izražajno sredstvo oblikovanja, osjećanja i reproduciranja predmeta. Za njih je predmet samo jedan od bezbrojnih elemenata, čiji skup daje sliku; element koji ima istu funkciju kao i nota u simfoniji" (1899.). Značajna djela neoimpresionizma su slike Georgesa Seurata *Une Baignade en Asnières* (1883.-1884.), *Un Dimanche d'été à l'Ile de la Grande Jatte* (1884.-1885.), *Ensemble* (1888.), *Le Tour Eiffel* (1889.), *Le Cirque* (1890.), Paula Signaca *Les Modistes* (1885.-1886.), *La Bouée Rouge*, (1895.), ili Camillea Pissarroa, *Les Moissonneuses* (1887.-1889.). Neoimpresionistički slikari su, između ostalih, Henri-Edmond Cross, Giovanni Segantini, Angelo Morbelli, Giuseppe Pellizza da Volpedo.

LITERATURA: Bois3, Brettel, Harr31, Harr32, Her1, Read4, Russ1, Schap4, Šuv49, Ward1, Woo2, , Woo8

Neoklasicizam francuski. Neoklasicizmom se nazivaju različite pojave u modernističkoj umjetnosti XX. stoljeća, koje se zasnivaju na povratku klasičnoj grčkoj, rimskoj ili francuskoj tradiciji ili sinteze aktualnosti i prošlosti, odnosno, upotrebe i referiranja na povijesne umjetničke stilove ili individualne prakse. Za razliku od neoklasicizma XVIII. stoljeća koji antičku tradiciju prihvaća kao idealni racionalni model za učenje i razumijevanje sadašnjosti, neoklasicizmi XX. stoljeća tradiciju i povijest predočavaju kao

otvoreni i relativno arbitrarni arhiv znanja, obrazaca, klišeja, tehnika, tema, objekata uživanja ili kompozicijskih modela za preispitivanja unutar razvijenog modernizma. Neoklasicizam XVIII. stoljeća nastaje u doba prosvjetiteljstva i konstituiranja građanskog društva. Zasniva se na uvjerenjima da umjetnost počiva na tehničkom umijeću prikazivanja izvedenom iz tradicije renesansnog, baroknog i poussinovskog klasicističkog prikazivanja, ali i na pozitivnom društvenom znanju koje je upućeno racionalnom razumijevanju društva, kulture, politike, religije, svakodnevnice i umjetnosti. Slikari neoklasicizma u XVIII. i ranom XIX. stoljeću su: Jean-Baptiste Greuze, Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros, Jean-Auguste Dominique Ingres.

Neoklasicizmi u slikarstvu, glazbi, književnosti, baletu i filmu XX. stoljeća nastaju kao reakcije na zamisli permanentnog napretka u umjetnosti. Neoklasicizam označava mnoštvo pojava u XX. stoljeću: neposredno poslije Prvog svjetskog rata u okviru Pariške škole, u razvoju nadrealističkog slikarstva prema fantastičkom slikarstvu i tijekom marginalnih antimodernističkih regionalnih reakcija na apstraktno slikarstvo i, posebno, enformel.

Anticipacije neoklasicizma se mogu naći u metafizičkom slikarstvu Giorgia de Chirica u 10-im godinama, kao i u povratku akademskoj figuraciji futurista Gina Severinija ili Carla Carrà. Eric Satie i Guillaume Apollinaire su svojim muzičkim, književnim i teatarskim eksperimentima nagovijestili pojavu neoklasicizma. Prvi val neoklasicizma nastaje pred kraj Prvog svjetskog rata u Francuskoj. Složeni proces previranja u pariškoj avangardi vodi istraživanju estetskog naspram antiestetskog, narativnog naspram *čisto* vizualnog ili *čisto* muzičkog, prekoračivanju granica visoke umjetnosti. Inicijatori tih kretanja su bili Eric Satie i Jean Cocteau. Vrhunac pariške avangarde 10-ih godina XX. stoljeća i istovremeni početak neoklasicizma označava višemedijska predstava *Parada* (6. lipnja 1917.). Na *Paradi* su surađivali umjetnik Jean Cocteau, kompozitor Eric Satie, slikar Pablo Picasso i koreograf Léonide Massine. Zamisli neoklasicizma kao koncepta slobodnog, egocentričnog, uživalačkog i eklektičnog modernističkog stvaranja između visoke i popularne kulture je teorijski formulirao Jean Cocteau (*Pijetao i harlekin – Zabilješke u povodu muzike*, 1918.). On je također režirao nekoliko filmova koji su paradigmatski primjeri kasnog pariškog neoklasicizma: *Krv pjesnika* (1930.-1932.), *Ljepotica i zvijer* (1946.) i *Orfejev testament* (1959.). Od 1920. djelovala je glazbena neoklasicistička grupa *Les Six français* u kojoj su surađivali Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honneger i Germaine Tailleferre. Od 1920. do 1929. u Francuskoj je djelovao i kompozitor Igor Stravinski.

Pablo Picasso je kasnih 10-ih godina napustio kubizam, njegov neoklasicizam karakterizira nomadski eklektični pristup postupcima slikanja i izboru tema za slike. Picasso se vratio akademskom portretu (portreti Ambroisea Vollarda iz 1915., Guillaumea Apollinairea iz 1916., *Portret Olge u naslonjaču* iz 1917., Igora Stravinskog iz 1920.), razvija čvrstu i masivnu postkubističku figuru po uzoru na grčku arhajsku skulpturu (*Velika kupačica* 1921., *Dvije žene trče na plaži*, 1922.), referira marginalnim i regionalnim mediteranskim slikarskim manirizmima (*Slikar i njegov model*, 1914., *Skice za Paradu*, 1917., *Kupačice, 1918.*), referira na vlastitu umjetničku prošlost ukazujući na plavi i ružičasti period s početka XX. stoljeća (*Čitanje pisma*, 1921., *Harlekin koji sjedi*, 1923., *Tri gracije*, 1925.), stvara deformirane postkubističke proto-nadrealističke figure (*Dvije kupačice* iz 1920. ili *Tri plesačice* iz 1925.). Picasso se u kasnijem slikarskom radu povremeno vraća antičkim, renesansnim, baroknim i klasicističkim temama kao što su *Raspeće* (1930.), *Le sculpteur et la statue*, (1933.) *Mladi faun izvodi serenadu mladoj ženi* (1938.), *Las Meninas poslije Velfsqueza* (1957.) i *Silovanje Sabinjanki* (1962.-1963.). Njegov neoklasicizam je eksplicitno modernistička slikarska interpretacija povijesnih tema, formi, kompozicija, a ne povratak tradiciji ili otpor aktualnosti. Za njega je zapadna umjetnička tradicija bila arhiv velikih djela čijom je slikarskom modernističkom reinterpretacijom demonstrirao veliko majstorstvo. Picassov neoklasicizam je pravi primjer eklektičke situacije prevladavanja granica i kanona avangardnog pokreta. Riječ je o situaciji u kojoj je sve dozvoljeno i sve moguće zbog uživanja u slikanju i mogućnošću ostvarivanja slikarskog prikaza ili izraza.

Kubistički slikari, na primjer Juan Gris, su u kasnom kubizmu težili strogosti i čvrstoći forme (*La Femme à la mandoline /d'après Corot/*, 1916.). Ta težnja ih je vodila reinterpretiranju klasičnih kompozicijskih modela. Kubistički slikari Charles-Édouard Jeanneret i Amédée Ozenfant su stvorili 1920. godine koncept i praksu *purizma*. Purizam je za njih bio novi klasicizam. André Lhote je razvio vrstu umjerenog, stiliziranog i neoklasičnog post-poussinovskog i postcézanneovskog kubizma. Utjecaj njegove slikarske škole i koncepta neoklasicizma je bio znatan na hrvatski i srpski kubizam, najviše na djelovanje Save Šumanovića.

LITERATURA: Baš9, Batc1, Brett1, Buc1, Bürg4, Coc1, Gold2, Jaf1, Johnso1, Kraus8, Kraus23, Lh1, Male1, Perlofn1, Prot4, Prot5, Šum1, Ves1, Ves3

Neokonceptualna umjetnost. Neokonceptualna umjetnost je zbirni naziv za neekspresionizam, simulacionizam i post-pop art. Neokonceptualna umjetnost ukazuje na odnos konceptualne umjetnosti krajem 60-ih i tijekom 70-ih godina s postmodernizmom 80-ih. Neokonceptualnu umjetnost karakterizira: (1) razvijanje neslikarskih modela prikazivanja i izražavanja koji proizlaze iz formalno-lingvističkih i semiotičkih istraživanja konceptualne umjetnosti i dominacije masovnih medija u kulturi postmodernizma, (2) interes za socijalne, političke i tržišne razine djelovanja i funkcioniranja u umjetnosti i kulturi. Dok je konceptualna umjetnost tijekom 70-ih bila ljevičarski orijentirana, neokonceptualna umjetnost je postmarksistička, što znači da nihilistički i parodijski (s ironijom i humorom) govori o materijalnim mehanizmima društvene proizvodnje i potrošnje, (3) interes za teorijske poststrukturalističke proturječnosti postmoderne kulture i društva, od Derridaine dekonstrukcije preko Lacanove psihoanalize do Baudrillardove teorije simulacije, simulakruma i hiperrealnosti i (4) insistiranje na savršenoj industrijskoj i medijskoj obradi umjetničkih radova koja proizlazi iz dizajna visokotiražnih časopisa, arhitektonskog dizajna unutrašnje dekoracije i video kulture (video spotovi, televizijske serije, postmoderni film, sistem zvijezda). Rad neokonceptualne umjetnosti realizira se kao višemedijski rad (plakati, instalacije, knjige umjetnika, video) popraćen pisanjem umjetnika. Pisanje neokonceptualnih umjetnika je: pisanje autobiografskih ili paraknjiževnih tekstova, statementa u maniri izjava zvijezda masovne kulture i teorijskih poststrukturalističkih eseja o umjetnosti, kulturi, politici, seksualnosti, potrošačkom mentalitetu, bolesti (AIDS), itd. Vezu između neokonceptualne i konceptualne umjetnosti predstavlja rad pionira konceptualne umjetnosti: (1) Victora Burgina koji tijekom 70-ih i 80-ih godina semiološki istražuje fotografije i društvene mehanizme prikazivanja pozivanjem na poststrukturalističku teoriju Derridae, Lacana i Althussera, (2) Josepha Kosutha koji tijekom 80-ih godina počinje istraživati mehanizme uspostavljanja, prenošenja i prevođenja značenja, kao i uvjete pod kojima određeno društvo značenja koja stvara prihvaća kao svoju realnost i (3) Johna Baldessarija koji na ironičan način kombinira konceptualistički tekst i fotografsko prikazivanje filmova i televizijskih emisija popularne kulture. Predstavnici neokonceptualne umjetnosti su: Barbara Kruger, Sarah Charlesworth, Jenny Holzer, Mike Kelley, Sherrie Levine, Matt Mullican, Stephen Prina, Richard Prince, Cindy Sherman, kao i grupa *EgoEast*, Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Mladen Stilinović, Vlado Martek, Vlasta Delimar, Dalibor Martinis, Zlatko Kopljar, Andreja Kulunčić, Kristina Leko, Ivan Faktor, Dan Oki, Renata Poljak, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Zoran Naskovski, Marija Vauda Nikola Pilipović, Zoran Todorović, Milica Tomić, Neven Korda, Tadej Pogačar, Marjetica Potrč, grupa *Irwin*, Marko A. Kovačič. Radovi Barbare Kruger i Jenny Holzer mogu se smatrati najreprezentativnijim primjerima neokonceptualne umjetnosti, budući da one koriste modele teksta koje ugrađuju u urbani ili galerijski ambijent. Jenny Holzer koristi postfeminističke tekstove koje kao plakat ili na elektronskom displeju izlaže u javnom prostoru. Elektronski displej na Times Squareu u New Yorku pokazuje tekst koji glasi "Spasite me od onoga što želim" (1985.-1986.). Ova dvosmislena formulacija ukazuje i *na želju potrošačkog subjekta* i na *želju žene u erotiziranom postmodernom društvu*. Barbara Kruger realizira plakate kao kolažne i montažne strukture fotografije i provokativnog teksta koji proizlaze iz dizajniranja reklama, ali i radikalne modernističke umjetnosti (od konstruktivizma do konceptualne umjetnosti). Njezini radovi su, što je tipično konceptualistička strategija, pogodni za realizaciju kao fotografija, ilustracija u knjizi, instalacija u javnom prostoru ili ambijent u galerijskom prostoru. Značenja svojeg rada ona proteže kroz složene kontekste pokazujući kako tekstovi i prateći fotografski ikonički znaci mijenjaju svoja značenja činom čitanja u funkciji društvenog, ekonomskog ili intersubjektivnog odnosa i konteksta u kojem se rad prezentira.

LITERATURA: Albe1, Ali1, Bald1, Bald2, Brug1, Burgin2, Burgin7, Burgin11, Burgin12, Cela8, Cela11, Cela12, Corr2, Den17, Edw3, Gaig4, Gatti1, Golds1, Golds3, Jac1, Kraus17, Kru1, Marco1, Mce3, Milov1, New1, Princ1, Ror1, Taylo1, Sher1, Sher2, Wallis1, Wallis2

Neokonstruktivizam. Neokonstruktivizam je pristup umjetnosti zasnovan na konstruktivnim načelima građenja (konstruiranja) optičkih, kinetičkih i programiranih vizualnih struktura (slike, objekti, mehanizmi, ambijenti) nakon Drugog svjetskog rata. Termin neokonstruktivizam upotrebljava se u dva uobičajena značenja: (1) kao zajednički naziv za konstruktivne tendencije neoavangarde kada ukazuje na kontinuitet i razvoj konstruktivističke umjetnosti od utopijskog konstruktivizma i konkretizma između dva rata do realizacije ideala sinteze znanosti, tehnike i umjetnosti poslije Drugog svjetskog rata u razdoblju visokog modernizma i (2) kao negativno određenje kojim se ukazuje da su konstruktivistička istraživanja poslije Drugog svjetskog rata tek reinterpretacija predratnog konstruktivizma i konkretizma. Konstruktivizam i neokonstruktivizam imaju zajedničko opredjeljenje i

ideale egzaktnog, konstruktivnog, metodološki zasnovanog i znanstvenim metodama podržanog projektiranja i realiziranja apstraktnog i konkretnog umjetničkog djela. Također, konstruktivizmu i neokonstruktivizmu zajednička je ideologija projekta modernosti kao ideala preobrazbe društva kroz umjetnički rad koji povezuje znanost, tehniku, politiku i umjetnost. Konstruktivizam i neokonstruktivizam razlikuju se u sljedećem: (1) konstruktivizam je pionirski pokret kojeg karakterizira razvoj likovne (slikarske i kiparske) apstrakcije od kubizma, preko geometrijske apstrakcije do konkretizma, a neokonstruktivizam polazi od konkretizma i likovnog formalizma razvijajući konstruktivne metode koje nisu zasnovane na evoluciji mimetičke umjetnosti nego na stvaranju formalnih, programiranih i kinetičkih struktura, (2) konstruktivizam karakteriziraju geometrijske strukture izvedene iz konstruktivnih shema i zamisli arhitekture, strojarstva ili klasične euklidovske geometrije, neokonstruktivizam karakterizira pojam strukture izveden iz strukturalističke teorije, kibernetike i teorije informacija, a primijenjen je na stvaranje optičkih efekata, privida kretanja ili generiranja elektronske i kompjutorske slike, (3) konstruktivizmu je svojstvena utopijska vizija o budućoj sintezi znanosti, tehnologije i umjetnosti, tj. većina djela avangardnog konstruktivizma tek su zanatski projekti i vizije potencijalne industrijske proizvodnje umjetničkog djela, a djela neokonstruktivizma su konkretni uzorci i produkti industrijske visoke tehnologije i timskog rada umjetnika i tehničara i (4) dok su za konstruktivizam karakteristični programski autopoetički manifesti u kojima umjetnici proklamiraju i objašnjavaju svoje namjere, ciljeve i postupke, neokonstruktivizmu su svojstvena vizualna istraživanja utemeljena na eksperimentalnim i teorijskim analizama konstruiranja vizualnih umjetničkih djela i njihove percepcije. Začetnici neokonstruktivizma su konkretist Max Bill, profesor na Bauhausu Josef Albers, francuski kinetičar Nicolas Schöffer, postbauhausovac i istraživač optičkih fenomena Victor Vasarely i mlađi umjetnici kao što su Yaacov Agam, Pol Bury, J. R. Soto, François Morellet, zagrebačka grupa *Exat 51*, grupa španjolskih umjetnika u Parizu *Equipo 57*, njemačka grupa *Zero*, francuska grupa *GRAV*, talijanske grupe *T* i *N*, Ivan Picelj, Vjenceslav Richter, Aleksandar Srnec, Vojin Bakić, Julije Knifer, Vlado Kristl, Juraj Dobrović, Miroslav Šutej, Eugen Feller, Vladimir Bonačić, Mladen Galić, Ljerka Šibenik, Koloman Novak, Petar Milojević, Zoran Radović. U neokonstruktivizmu se razlikuju četiri povezane tendencije: (1) kritička ideološka tendencija realiziranja vizije modernog svijeta i društva, koja se suprotstavlja umjerenom modernizmu i umjetničkom tržištu povezujući se s idejama ljevice (pokret *Nove tendencije*), (2) proznanstvena tendencija usmjerena sintezi znanosti, tehnologije i umjetnosti (vizualna istraživanja, kinetička, kompjutorska i kibernetička umjetnost, kalifornijski *Art and Technology Movement*), (3) optička umjetnost zasnovana na istraživanju i stvaranju optičkih efekata, koja je fenomenološki usmjerena, estetizirana i u ideološkom smislu neutralna (optička umjetnost) i (4) ludistička umjetnost usmjerena stvaranju ambijenata za spektakl i pedagoških prostora za razvoj kreativnosti djece (kasni rad grupe *GRAV* i Julija Le Parca, Fridhelm Klein).

LITERATURA: Ap1, Bann2, Bele1, Bens1, Bens2, Bens3, Bent1, Bih6, Bih7, Bih8, Bih9, Bih10, Bit1, Burnh6, Carlsu1, Com3, Deb1, Den41, Den55, Den57, Den58, Den61, Den102, Den105, Ele1, Hew1, Holm1, Hor1, Jaf3, Kele1, Kele2, Kele3, Komp1, Kompj1, Kos1, Leg31, Luc4, Massi1, Meš3, Meš11, Mole1, Novet1, Novet2, Novet3, Popp1, Popp2, Popp3, Posle1, Reicha1, Schr1, Sus5, Sus7, Sus8, Šuv8, Šuv96, Tend1, Tend2, Tu2, Weier1,

Neokonzervativizam. Pojam eklektične postmoderne karakterizira odsutnost projekta modernosti (progresa, revolucije, novog svijeta i novog čovjeka), a u političkom smislu prisutnost obnove i simulacije konzervativnih političkih ideologija. Postmodernizmu nije svojstven sukob ljevice (revolucionarnih utopijskih ideja, društvene emancipacije i oslobođenja) i desnice (tehničkog progresa, kapitalističkog ekonomskog rasta proizvodnje i potrošnje i razvoja racionalne administracije) nego razlikovanje konzervativizma (zamrznutih društvenih procesa, odsustvo projekta, pluralističko priznavanje sinkronosti regresivnog i progresivnog, centriranje nacionalnih, religioznih i patriotskih vrijednosti) i kritičkog pristupa (kritike totalitarnih ideologija, logocentrizma i potrošačkih mehanizama). Odnos konzervativnog i kritičkog je relativan. Na primjer, poststrukturalistička teorija u Zapadnoj Europi ima odlike konzervativne teorije koja se suprotstavlja realističkom, esencijalističkom i projektivnom u kulturi i društvu, zalažući se za dominaciju uživanja i zavođenja nad kritikom. U postsocijalističkoj Istočnoj Europi poststrukturalistička teorija je emancipatorska teorija kulturne i umjetničke tranzicije od realsocijalističkih modernih industrijskih društava u prokapitalistička informacijsko-medijska društva. U SAD poststrukturalizam zadobiva odlike kritičke teorije preobrazbom etničkih kultura u multikulturalni posttehnološki svijet. Realistička umjetnost u anglosaksonskom svijetu ima kritičku dimenziju preispitivanja i odbacivanja ideološke i semantičke neutralnosti i autonomije visokog (greenbergovskog) modernizma, a u postsocijalističkim kulturama znači nastajanje nacional-real-

ističke umjetnosti (parafolklornog spektakla, neokršćanskog slikarstva, kvazipovijesnog romana) koja je simulakrum funkcija socrealizma u nacionalno-mitskoj euforiji kraja komunizma. Konzervativizam postmoderne ima sljedeće karakteristične smjerove: (1) uočavanje poraza utopijskih revolucionarnih ideologija i sloma modernističke velike (globalne) vizije permanentnog ekonomskog i kulturnog napretka, iz čega se izvodi zamisao kritike logocentričnih učenja i prihvaćanje kulturnog relativizma kao osnove interpretacije društva, kulture i umjetnosti (poststrukturalistička učenja), (2) odbacivanje modernizma kao poraza humanističkih ideala cjelovitog čovjeka i kritičko razmatranje modernističke diferencijacije znanosti, morala i umjetnosti (vraćanje klasicističkim tematizacijama, romantizmu i mitsko-arhaičnom jedinstvu, posthajdegerovski ideali traženja ishodišta /izvora Zapada/), (3) prihvaćanje razvoja moderne znanosti sve dok ona podržava racionalni i funkcionalni tehnički napredak, kapitalistički razvoj i racionalnu administraciju, određenje politike kao praktičnog sredstva funkcioniranja društva i ograničenja estetskog iskustva na privatnost oduzimanjem umjetnosti utopijskog i političkog prava preobrazbe svijeta (konzerviranje kasnog visokog modernizma, kasni kapitalizam), (4) ukazivanje na aktualnost sadašnjeg trenutka u kojem su kao značenja prisutni i povijest i utopija, odnosno, realnost društva se vidi bez iluzija (amoralno, erotizirano, perverzno) kao simulacija simulacije proizvodnje i potrošnje značenja i vrijednosti (postbodrijarovska uvjerenja, simulacionizmi), i (5) neokonzervativizam tipičan za postsocijalistička istočnoeuropska društva zasniva se na idealističkom fantazmu predmodernističke ili ranoromantičarske nacionalne cjelovitosti koja se ostvaruje integracijom komunističkih (realsocijalističkih) institucija i folklorno-nacionalističkih uvjerenja (mitova, predideoloških diskursa i fantazama).

Primjer neokonzervativnog stava je Baudrillardovo odbacivanje kritike (kritičkog rada, smisla kritike). Prema njegovom mišljenju svaka je kritika, tj. svaka suprotna snaga, samo pothranjivanje dominantnog (vladajućeg) sistema: "Barem smo je mi tako doživjeli i iskusili ne samo u praksi nego i u teoriji. Za mene se sada radi o prelasku s perspektive subjekta na perspektivu objekta, u odnosu na kojeg više nema kritike. Polje objekta je polje zavođenja, sudbine, fatalnosti, odnosno, polje jedne druge strategije. Uz kritiku se stanovište subjekta mora čuvati sa svim njegovim strategijama. A upravo mi ove strategije izgledaju zastarjele i iscrpljene. Međutim, to je više jedan poziv nego činjenica, odnosno, određeno filozofsko stanovište. Meni se čini boljim da se prijeđe preko polja subjekta i da se, ako je to ikako moguće, govori s obzirom na objekt. To je možda jedno nemoguće stanovište, međutim, mi ga moramo imati na umu i moramo napustiti stanovište subjekta." Neokonzervativno je značenjska odrednica nekih umjetničkih praksi i djela koja se odriču projekta u ime arbitrarnosti znaka, *rada* znanja u ime *rada* želje, povijesnog smisla u ime postpovijesnog eklekticizma i nomadizma. Takva djela su najčešće nastajala u neoekspresionizmima, neekspresionizmu i neokonceptualnoj umjetnosti 80-ih i 90-ih godina.

LITERATURA: Baud10, Baud12, Baud14, Baud15, Belld1, Den73, Eps1, Gross1, Groy1, Hab1, Hab3, Hab4, Hab5, Lash1, Oliv9, Oliv10, Wollen2

Neomanirizam. Vidi: Anakronisti, Nova slika, Transavangarda

Neonska umjetnost. Neonsku umjetnost čine umjetnička djela realizirana električnim svjetlosnim cijevima. Svjetlo postaje materijal oblikovanja i konstruiranja prostora. Na primjer, ambijentalno svjetlo ispunjava prostor i njime je ograničeno, a prostor je preoblikovan njegovom neuhvatljivošću. Stvarni prostor se svjetlom preoblikuje, a njegovi fizički dijelovi mogu se potvrđivati, poništavati, ublažavati. Preteča neonske umjetnosti je češki konstruktivist Zdeněk Pešánek koji je od 1926. do 1937. godine realizirao niz kinetičkih skulptura s neonskim cijevima u galerijskom i javnom prostoru. Rani primjer proto-neonske umjetnosti je i djelo Lucia Fontane prostorni *crni ambijent* iz 1947. godine, koji je realiziran u prostoru obojenom u crno s osvjetljenjem proizvedenim Woodovom lampom. Od 60-ih godina razlikuju se tri pristupa u neonskoj umjetnosti: (1) upotreba neonskih svjetlosnih cijevi u minimalnoj i postminimalnoj umjetnosti, gdje se struktura izvedena od neonskih cijevi izlaže kao specifični objekt (svjetleće tijelo) ili se neonska svjetlost pokazuje kao ambijentalna svjetlost koja ispunjava prostor (Dan Flavin, Richard Serra, Keith Sonnier, Bruce Nauman, James Turrell, Douglas Veler), (2) upotreba neonskih cijevi u obliku slova ili riječi pomoću kojih se ispisuju svjetlosni tautološki analitički tekstovi konceptualne umjetnosti (Joseph Kosuth, Maurizio Nannuci) i (3) upotreba neonskih svjetlosnih cijevi kao kiparskog materijala u instalacijama siromašne umjetnosti Marija Merza, u kojima se neonsko tijelo suprotstavlja prirodnim materijalima, ili u britanskoj novoj skulpturi 80-ih gdje se koristi kao formalni ili znakovni plastički element skulpture ili kiparski citat minimalističkih, postminimalističkih i konceptualističkih radova. U

neokonceptualnoj umjetnosti 90-ih djela s umjetnim neonskim svjetlom su radili: Jenny Holzer, Barbara Kruger, kao i Sanja Iveković, Anto Jerković, Duje Jurić, Damir Sokić, Mirjana Vodopija.

LITERATURA: Battc1, Bc1, Bih10, Jac2, Kosu12, Kosu13, Kosu14, Kraus6, Meyerj1, Naum1, Naum2, Ncol, Shar1, Umje1

Neoromantizam. Vidi: Neoekspresionizam, New image, Transavangarda

Neue Slowenische Kunst. Neue Slowenische Kunst ili NSK je pokret ili sistem različitih grupa i institucija unutar slovenske umjetnosti i kulture od ranih 80-ih godina do početka XXI. stoljeća. Pokret NSK se može identificirati kao *parainstitucionalno* širenje koncepata i ideologije *Laibacha* (muzika) na različita *područja* borbe u kulturi: likovne umjetnosti (*Irwin*), teatar (*Gledališče Sester Scipion Nasice*, *Rdeči Pilot*, individualne produkcije Dragana Živadinova), dizajn (*Novi kolektivizem*), video i TV (*Retrovizija*), teoriju (*Oddelek za čisto in praktično filozofijo pri NSK*), itd. Rad s mikrodruštvenim sistemom ili modelima institucija je jedna od specifičnih odlika slovenske umjetnosti nakon grupe *OHO* koja je težila *OHO-čovjeku*. To su pristupi koji se zasnivaju na obratu od stvaranja *umjetničkog djela kao estetskog fenomena* (predmet, situacija, događaj) prema proizvodnji i funkcioniranju *umjetničkog djela kao institucionalnog transgresivnog sistema i prakse* u kulturi i društvu. Umjetničkim djelom ili sasvim različitim oblicima organiziranja, djelovanja i ponašanja unutar svijeta umjetnosti i kulture se tematiziraju, predočavaju ili zastupaju institucionalne mogućnosti, ugovori, iluzije, prevare ili istine mikro- ili makro-kulture (individualne egzistencije i bihevioralnosti kolektiva, intersubjektivnih odnosa, politike, etike, religije, seksualnosti, itd.) u kasnom socijalizmu i tranzicijskom postsocijalizmu. Umjetničke produkcije umjetnika i grupa koje djeluju unutar NSK-a ne pokazuju antiestetički stav nego da je svaki estetski poredak, zapravo, politički element konstruiranja realnosti. Umjetničko djelo NSK-a je karakteristični transgresivni *izvadak* iz kulture ili umetak u društvo. Djelo, tj. produkt, pripadnika ili kolektiva NSK nije samo određeni predmet (slika, skulptura), situacija (instalacija), događaj (performans, kazališna predstava) ili stvarna ili fikcionalna institucija nego i sama praksa izvođenih praksi unutar pokreta i u odnosima između pokreta i zadatosti kasnosocijalističke i postsocijalističke kulture i društva. Njihovo djelo je *uzorak* koji reprezentira *ideologiju* i zato se pokazuje kao *strukturacija fikcije* koja zastupa individualni i kolektivni subjekt prema umjetničkoj, društvenoj ili transcendentnoj istini. Prema Slavoju Žižeku, simptom je element koji izdaje zadato, zapravo – i to je bitno za produktivni okvir pokreta NSK – simptom je točka na kojoj se individualna ili kolektivna totalnost *oklizne* (posrne) i pokaže naličje svoje moći. Interpretacija simptoma, u psihoanalizi, ima zadatak da ga razriješi tako da mu dodijeli smisao, da ga locira u simboličku mrežu i time mu oduzme *besmisleni* i *traumatični* značaj. Cilj produkcije simptoma u umjetnosti NSK-a je izazivanje konfliktne situacije ponude simptoma kao očigledne otvorenosti besmislenog i traumatičnog poretka umjetnosti, kulture ili društva i odgovora *glasa* društva, kulture i umjetnosti na nastali nerazrješivi *uzorak*. Dok je u avangardama *provokacija* želja za otkrićem novog ili obratom iz zatečenog u novo idealno društveno stanje, u djelovanju pokreta NSK je umjesto *provokacije* riječ o konstruiranom *simptomu* koji ne ostvaruje dijalektički obrat nego pokazuje konflikt kao ljudsko stanje stvari. NSK je prošao razvoj od: (1) ekscesne *tamne* ili *traumatične* pojave unutar radničke klase i radničkog urbaniteta rudarskih gradova socijalističke Slovenije, preko (2) politizirane, erotizirane i nasilne kasnosocijalističke alternative u kretanjima oko *punka*, do (3) sofisticirane visoke retro-umjetnosti koja arheologizira totalitarnu ideologiju modernih i postmodernih društava, i do (4) konačnog obrata iz statusa umjetnika postmoderne u *dendije* postsocijalizma ili nastajućeg građanskog društva u kojem umjetnik ima egzotičnu ulogu ciničnog *zabavljača* ili inteligentnog šarmantnog *pokretača traumatičnog*. NSK svojim dvadesetogodišnjim djelovanjem pokazuje da pojedinačna *djela* po sebi nisu određujuće bitna za suvremenu umjetnost, da su ključne situacije stvarnih i fikcionalnih *feedbackova* između *umjetnika-simptoma* (NSK kao kolektiv simptoma) i društva prema usmjeravajućim strukturiranjima identiteta.

LITERATURA: Ams1, Ams2, Bado2, Čuf1, Čuf2, Čuf3, Den107, Erj8, Erj13, Erj15, Erj19, Erj21, Erj22, Grž1, Grž2, Grž4, Grž9, Grž20, Grž21, Grž22, Grž31, Irwin1, Kref1, Laib1, Monr1, Neu1, Neu2, Novi1, Šuv110, Šuv131, Šuv137

Nevidljiva umjetnost. Nevidljiva umjetnost je naziv za idealističku i duhovnu strategiju dematerijalizacije umjetničkog objekta i kao takva odgovara postupcima mističkog konceptualizma i postupcima transcendentalnog konceptualizma. Ideal stvaranja i življenja nevidljive umjetnosti jedan od ciljeva djelovanja novosadskih *Grupa Kôd, Grupa (∃* i *Grupa (∃-Kôd*. Zamisao nevidljive umjetnosti ostvarena je u nekoliko različitih pristupa: (1) egzistencijalni i bihevioralni čin druženja, hodanja, odlaska u šumu, zajedničkog ručka ili života u komuni smatra se nevidljivom umjetnošću; (2) istraživanje individualnih senzibiliteta

i njihovih odnosa (usaglašavanja senzibiliteta) dokumentirano je dijagramskim strukturama ili tekstom; (3) ustanovljenje konceptualne tekstualne prakse kao oblika produkcije apstraktnog teksta koji govori o tekstu, tekstualnosti, jeziku ili mentalnim procesima, na primjer tekst: "KRETANJE JE DRUGO U ISTOM - zabilježena rečenica je pretpostavka koncepta sačuvanog izvan bilježenja ideje koja se ne izlaže izvan sebe same i time jest. Na njezinom postojanju i razvijanju radi šestoro ljudi." (1971.).

Za razliku od američkog koncepta dematerijalizacije umjetničkog objekta kojim se naglašava transformacija likovnog umjetničkog djela u tekst, oblike ponašanja ili mentalna stanja, rad novosadskih grupa izveden je iz autonomne tekstualne prakse (tekstualnog istraživanja) i razvija se paralelno kao formalno jezičko istraživanje blisko Wittgensteinovoj filozofiji jezika (samopromatranje jezika jezikom) i kao pokušaj ezoteričnog prekoračenja granice teksta mentalnim i duhovnim (suglasno hermetičkoj simboličkoj tradiciji).

LITERATURA: Mandić1, Rado2, Rado4, Šuv65, Šuv75

Nevizualna apstrakcija. Nevizualnom apstrakcijom nazivaju se apstraktni i reduktivni tekstovi kasne konceptualne umjetnosti. Pojam nevizualne apstrakcije razradio je Ian Wilson krajem 70-ih i u 80-im godinama. Prema Wilsonu razlika između tekstova nevizualne apstrakcije i tekstova poezije, proze i filozofije je u tome što konceptualna umjetnost preuzima principe vizualne apstrakcije utemeljene u vizualnim umjetnostima i primjenjuje ih u jeziku. Wilsonov postupak zasniva se na redukciji reference teksta (fenomena na koji tekst ukazuje i o kojem govori), tj. iz teksta se odstranjuju izrazi i pojmovne strukture koje ukazuju na vrijeme i prostor. Tekst postaje prisutna tautološka jezička struktura. Primjer nevizualne apstrakcije je: "Znano i / neznano kao / znano i / neznano ono / što je / znano i / neznano nije / znano / i neznano". Tekst je ostatak fenomenološke redukcije kompleksnog na prikazivanje usmjerenog prirodnog jezika. Tekst izražava samosvijest o jeziku kao prirodi umjetničkog rada. Wilsonov postupak srodan je zamislima fenomenološke redukcije njemačkog filozofa Edmunda Husserla, a može se shvatiti i kao metafora budističke kontemplativne redukcije svijesti na ni-predočavanje-ni-nepredočavanje prostornih oblika.

LITERATURA: Deni1, Mey2, Šuv21, Šuv55, Wilson1, Wilson2, Wilson3

New image. New image je: (1) zbirni naziv za neoekspresionističke figurativne pokrete na prijelazu 70-ih u 80-te godine (američko loše slikarstvo i new image, talijanska transavangarda i njemački neoekspresionizam) i (2) uže određenje slikarskog neoekspresionističkog postmodernističkog pokreta na prijelazu 70-ih u 80-te godine u SAD. Pojam je promovirao kritičar Richard Marshall u uvodnom tekstu izložbe *New Image painting* 1979. Kao varijante pojma *new image* koriste se pojmovi loše slikarstvo (Marcia Tucker), primarni prikazi *(primary imagery,* po Marku Rosenthalu) i pučki prikazi *(vernacular imagery,* prema Janet Kardon). Američku varijantu *new imagea* karakterizira: (1) reakcija na reduktivističku estetiku visokog modernizma, minimalne i postminimalne umjetnosti zasnovane na čistim geometrijskim formama, (2) obnova ekspresionističkog figurativnog, fikcionalnog i narativnog poretka djela kao izraza, direktne geste i traga umjetnikovog čina, (3) njegovanje *postupka lošeg slikanja* zasnovanog na prividno sirovoj i naivnoj upotrebi slikarskog materijala, što proizlazi iz aktualizacije i simulacije primitivističkih tendencija u umjetnosti XX. stoljeća, dječjeg crteža, grafita, psihodeličnog slikarstva, karikaturalnog crteža underground stripa i marginalnih, regionalnih i etničkih slikarskih pojava u SAD i (4) zalaganje za individualnost, subjektivnost, slučajnost i prikazivanje autobiografskih elemenata (od seksualnih fantazija do introspektivnih likovnih prikaza psiholoških trauma). Predstavnici su, između ostalih: Jonathan Borofsky, Susan Rothenberg, Nicolas Africano, Jennifer Bartlett, Joe Zucker, Rafael Ferar, Nancy Graves, Julian Schnabel, Charles Gerabedian, Leon Golub i Eric Fischl.

LITERATURA: Cri1, Foxh1, Newi1, Tuck1

Nihilizam. Nihilizam je negacija ili doktrina o negaciji individualnog, društvenog ili metafizičkog smisla života, subjekta, društva, kulture ili umjetnosti.

Tradicionalni nihilizam Zapada je ontološki usmjeren jer negira sam odnos *prozirne nužnosti* između svijeta, subjekta i prikazivanja. U pitanju su metafizička pitanja o biću i nebiću, dobru i zlu, odgovornosti i užitku.

Moderni nihilizam je autoreferencijalan jer negira sam odnos prikaza i subjekta u njegovoj potencijalnoj lingvističkoj moći napredovanja, identifikacije i osvajanja aktualnosti. Moderni nihilizam se zasniva na revaloriziraju dosadašnje vrijednosti. U radikalnoj formi moderni se nihilizam definira kao "rastvaranje svega u puko Ništa" (Heidegger). Moderni nihilizam se povezuje s filozofijom egzistencijalizma (Heidegger, Camus). U egzistencijalističkom smislu nihilizam je povezan s apsurdom, doživljajem apsurdnosti života i promišljanjem odsutnosti smisla. Nihilističku estetiku apstraktnog slikarstva koncipirao

je američki slikar Ad Reinhardt u tekstu *Art in Art is Art-As-Art,* 1966., namjeravajući dovesti slikarstvo do njegovog pojavnog, teorijskog i metafizičkog kraja. On je slikao crne ili gotovo crne monokromne slike s diskretnim *patternima.* Njegove su slike bile intencionalno interpretirane kao posljednje slike koje se mogu slikati u okvirima zapadnog slikarstva. Postmoderni nihilizam je simulacijski i transgresivan jer pokazuje da je svaki odnos imaginarnog i simboličkog arbitraran, mnogostruk, heterogen i nekonzistentan. Postmoderni nihlizam se temelji na arbitrarnosti elemenata znaka (označitelja i označenog u znaku) koja se medijski *transcendira* (prenosi i primjenjuje) na odnose svake pojedinačne neodređenosti, zamagljenosti, zakrivljenosti, pomaknutosti, razlike, razlučivosti *(différAnce),* odsutnosti, tragovitosti, itd. Postmoderni nihilizam je fatalan (jer nema izuzetka), opscen (jer se predočava i multiplicira kroz medijske slike popularne kulture) i pornografski (jer se tiče svakog pojedinačnog detalja i njegovog ekranskog povećanja). Postmoderni nihilizam se povezuje s filozofijom cinizma punka (Žižek), estetizacijom besmisla i manjka u kulturama postsocijalizma (Groys, Epstein) i sociologijom društveno-medijskih simulacija kasnog kapitalizma (Baudrillard). Baudrillard precizno opisuje atmosferu postmodernog nihilizma: "Mi više nismo u drami alijenacije, mi smo u ekstazi komunikacije", "...ništa se nije dogodilo, a ipak smo prezasićeni time" ili "U središtu svijeta ne nalazi se više želja subjekta, nego sudbina objekta".

LITERATURA: Baud10, Baud13, Baud14, Baud15, Cac1, Dak1, Groy1, Heid2, Camus1, Levind1, Šuv70, Žiž6, Žiž7

Niz. Vidi: Progresija, Serijalna umjetnost

Noart. Noart je dekonstruktivna i ikonoboračka gesta kojom se slikarstvo reducira na tautološki zapis riječi *noart* ili slikovno ispisivanje znakova različitih pisama (gotica, glagoljica, ćirilica). Pojam *noart* je uveo Dimitrije Bašičević Mangelos oko 1979. godine da bi označio slike koje se sastoje od riječi i slova. Na izložbi *Energija* (1979.) izložio je riječ energija i geometrizirana slova napisana u različitim pismima. Mangelos je *noart* definirao sljedećim riječima: "najfilozofskije i najteoretskije objašnjenje noarta glasi noart". Time je u duhu antiumjetnosti zamisao slike tautološki izjednačio sa zamislima pisma. Pojam *noarta* je blizak pojmu *tabula rasa* i *nostories* koje je realizirao 50-ih godina. *Tabula rasa* su slike na kartonu ili drvu koje prikazuju neispisane školske drvene pločice za pisanje. *Nostories* su književne tvorevine ispisivane rukom ili slikane na pločama, platnu i u bilježnicama. *Noart, tabula rasa* i *nostories* su različite strategije dekonstruiranja autonomnih medija književnosti i slikarstva zbog traženja egzistencijalne i intelektualne osnove slikanja i pripovijedanja koju Mangelos pronalazi u elementarnim označiteljskim i tautološkim mehanizmima pisma koje postaje objekt njegovog prikazivanja (slike su mimezis pisma).

LITERATURA: Den97, Mang1, Stili2, Stip2, Stip8, Šuv31, Šuv51

Nonsite. *Nonsite* (nelokacija) označava earth work radove Roberta Smithsona s premještanjem zemlje, minerala i ruda iz njihovog prirodnog prostora u artikulirani izložbeni prostor galerije. *Nonsite* su radovi koji se zasnivaju na dijalektičkom odnosu binarnog para suprotnosti: lokacija-nelokacija *(Site-Nonsite).* U umjetničkom radu *Nelokacija Mono-jezera* (1968.) Smithson izlaže kontejner koji izgleda kao pravokutni okvir u koji smješta kamenje pa tako nastaje trostruka dijalektička igra lokacije-nelokacije: (1) kamen je prenesen iz jezera i time dislociran, (2) kamen je smješten u kvadratni kontejner (okvir) i time je bezobličnosti prirode dat geometrijski prostor (lokacija) i (3) kako je kontejner u obliku okvira, njegovo središte je prazno dok je kamenje poredano po periferiji čime se stvara novi model lokacije (kamen na periferiji) i nelokacije (praznina u sredini kontejnera-okvira). Kontejnerima se stvaraju materijalni i trodimenzionalni zemljovidi koji u rasponu od doslovnog doživljaja do alegorijskih prikaza omogućavaju doživljaj kozmičkog prostora i prirodnih snaga u umjetnosti. Posebnu seriju radova pod nazivom *nonsite* čine radovi s ogledalima iz 1969. u kojima je zamisao izmještanja i premještanja ostvario upotrebom ogledala i njegovog odraza. Smithson se služi tekstom, zemljovidima i metaforama preuzetim iz geologije da bi označio i alegorizirao temeljnu suprotnost prirodnog reda-nereda i ljudskog poretka uokvirivanja prirode (lociranja prirode). Da bi opisao i konceptualizirao dijalektiku lokacija-nelokacija Smithson je ukazao na pojmovne parove suprotnosti: "1. Otvorene granice - Zatvorene granice 2. Niz točaka - Složeni materijal 3. Vanjske koordinate - Unutrašnje koordinate 4. Oduzimanje – Dodavanje 5. Neodređena izvjesnost - Određena neizvjesnost 6. Razastrte informacije - Koncentrirane informacije 7. Refleksija – Ogledalo 8. Periferija – Središte 9. Mjesto (fizičko) - Ne-mjesto (apstraktno) 10. Množina – Jednina".

LITERATURA: Beard1, Hob1, Holt1, Smith1

Nova britanska drama. Nova britanska drama je naziv za obnovu šokantnog, provokativnog, surovog i ciničkog dramskog pisanja za teatar i izvođenja dramskih tekstova u teatru 90-ih godina XX. stoljeća. Predstavnici nove britanske drame su Philip Ridley,

Phyllis Nagy, Tracey Lett, Harry Gibson, Anthony Neilson, Sarah Kane, Mark Ravenhill, Boys Together, Nick Grosso, Patrick Marber, Che Walker, Richard Zajdlic.

Nova britanska drama 90-ih pripada modernističkoj tradiciji britanskog teatra gnjeva, surovosti i otuđenja (John Osborn, Edward Bond). Nastaje u epohi tačerizma i post-tačerizma, a to znači dominacije neoliberalnog kasnog kapitalističkog društva, koji neki autori nazivaju društvom poslije-postmoderne. To društvo, posebno u Velikoj Britaniji, karakterizira ubrzano klasno raslojavanje, skrivanje svakodnevnih političkih antagonizama, proklamiranje kulturalnog rada umjesto političke borbe, posthladnoratovsko otuđenje i gubljenje velikog projekta, sveprisutnost droge, apokaliptički strah od AIDS-a, istovremeni seksualni promiskuitetni pluralizam i histerična homofobičnost, itd. Blizina europskih ratova, ratovi na teritoriju nekadašnje Jugoslavije, stvaraju meta-apokaliptičku atmosferu diskursa nove britanske drame. Autori nove drame kao i interpretatori govore o novoj britanskoj drami kao o *teatru koji udara pravo u lice* (In-Yer-Face Theatre). Zapaža se ambicija prekida s postmodernističkim idealizmom i simulacionizmom, prelaska na razinu egzistencijalnosti. Pisci i redatelji nove britanske drame su nastojali ukazati na egzistencijalne efekte realnog materijalno determiniranog iskustva koje prodire kroz tekst. Medijski jezik televizije i njenog fundiranja realnog se odslikava, metastazira i razara u njihovim tekstovima. Diskurs nove britanske drame 90-ih je mimezis medijske kulture. Nova britanska drama je bila odgovor autora dramskog teatra upućen autorima-izvođačima postdramatskog (tjelesnog, ambijentalnog, neverbalnog) teatra, da verbalni književni diskurs ima potencijalnu otvorenost za nova preispitivanja kako ljudske egzistencije, tako i društvenih borbi. Karakteristični primjeri brutalnog autodestruktivnog diskursa novog teatra su djela Sarah Kane *Blasted* (1995.), *Phaedras Love* (1996.), *Cleansed* (1998.), *Crave* (1998.) ili *4.48 Psychosis* (2000.), odnosno, apokaliptičke drame Marka Ravenhilla *Shopping and Fucking* (1997.) ili *Faust (Faust is Dead)* (1997.).

LITERATURA: Ćir1, Đor1, Kane1, Nova1, Nove1, Raspr1, Sier1, Šuv122, Šuv127, Vujano5

Nova britanska skulptura. Nova britanska skulptura je naziv za djelovanje kipara Tonyja Cragga, Richarda Deacona, Roberta Gobera, Anthonyja Gormleyja, Anisha Kapoora, Shirazeh Houshiary, Julian Opie, Rachel Whiteread, Alison Wilding i Billa Woodrowa poslije 1980. godine.

Ako se postmodernizam definira kao dekonstrukcija modernističke tradicije karakteristične za lokalne, regionalne i nacionalne kulture, nova se britanska skulptura 80-ih i 90-ih može definirati kao dekonstrukcija britanske modernističke skulpture 60-ih (rad britanske nove generacije). Dekonstrukcijom se u skulpturi naziva postupak plastično-konstruktivne rasprave, razlaganja i deformiranja tradicije, normativnih modela izražavanja ili utvrđenih pravila poetike kiparskog rada. Povijesni primjeri kiparskog izraza se dekonstrukcijom ne odbacuju nego se koriste kao znakovi preispitivanja i rasprave povijesnog i područja smisla skulpture. Dekonstrukcija modernističkog rada nove generacije izvedena je: (1) transformacijom trodimenzionalnog objekta u prostornu instalaciju; (2) odbacivanjem konstruktivnog principa i zasnivanjem kolažno-montažnog postupka; (3) uvođenjem semantičkih elemenata u kiparsku instalaciju, čime ona dobiva pripovjedna ili anegdotska značenja; (4) uvođenjem pikturalnih elemenata u strukturalne kiparske odnose. Dekonstruktivne kiparske postupke karakteriziraju eklekticizam (slobodno povezivanje nekoherentnih konteksta kiparskih izražavanja, oblikovanja i konstruiranja) i retorika (isticanje elemenata i fragmenata kao dekorativnih i simboličnih elemenata koji se izdvajaju iz cjeline, negiraju je ili potvrđuju). Skulptura je kiparski mimezis mimezisa slikarstva, industrijskog dizajna, arheoloških objekata, kazališne scenografije. Karakteristično je da se u raznorodnim izvorima pronalaze i ističu skulpturalna svojstva. Pothvat novih britanskih kipara može se tumačiti kao revitalizacija skulpture i skulpturalnog u postmodernoj epohi. Dok je modernistička skulptura težila negiranju skulpturalnog kao izdvojenog autonomnog svojstva (ready-made, asamblaž, objekt, ambijent, instalacija) ili stvaranju autonomnog skulpturalnog područja izražavanja (od Rodina do Davida Smitha i Anthonyja Caroa), nova britanska skulptura izdvaja svojstvo skulpturalnog iz različitih povijesnih i suvremenih oblikovnih praksi i retorički ga pretjerano naglašava. Tijekom druge polovine 80-ih skulptura postaje medij koji određuje status i osobitost različitih oblika postojanja suvremene umjetnosti. Skulptura se prepoznaje kao: (1) tradicionalni skulptorski (figurativni) ili kiparski (modelirani) predmet; (2) modernistički ili postmodernistički dizajn; (3) makroprostorni projekt; (4) ritualni predmet; (5) instalacija i ambijent; (6) kolažno-montažni sklop predmetnih fragmenata različitih civilizacija; (7) tehnološki ili ručno izrađeni predmet; (8) scenografija.

Skulptura Billa Woodrowa *Posljednje voće (Drvo lijenosti)* (1988.) je kolažno-montažna instalacija različitih i plastički nekonzistentnih dijelova (televizor, vrata, apstraktna konstrukcija). Naslov rada definira

strukturu instalacije kao narativnu scenografiju u kojoj se plastički elementi pokazuju kao znakovi vizualnog šifriranog teksta. Upotrebom boje plastičke kvalitete dekonstruirane su do slikovnih odnosa. Naglasak na dekonstrukciji autonomno kiparskih aspekata uvođenjem elemenata slikarstva ili slikovnog prikazivanja paradigmatski je u skulpturi Richarda Deacona *Lokot* (1990.); autor je površinu skulpture realizirao geometrijskim *patternom* u intarziji. Tony Cragg je zidne i podne strukture rješavao kao grupe otpadaka, plastičnih predmeta ili dječjih igračaka, koji su se svojom bojom ili naknadnim bojenjem smještali između slikarstva i skulpture. Instalacija Anisha Kapoora, izvedena na Bijenalu u Veneciji 1990., paradoksalno suočava postmodernističku instalaciju (posuda skrivenog smisla) i arhetipsku budističku arhitektoniku. Jezici skulpture Istoka i Zapada se alegorijski sučeljavaju u Kapoorovu radu, gdje je skulptura uzorak novog doživljaja transcendentnog.

Generacija kipara "nove britanske skulpture" javlja se na umjetničkoj sceni istovremeno talijanskim umjetnicima transavangarde i njemačkim neoekspresionistima, od kojih se razlikuju po nezainteresiranosti za ekspresionistički rad i eklektičkom citiranju povijesti umjetnosti. Ukazivanjem na anglosaksonsku modernističku tradiciju skulpture i njezinom dekonstrukcijom oni su izgradili prepoznatljiv jezik, iako nisu stvorili grupu ili pokret u strogom smislu. Tijekom druge polovine 80-ih njihova rješenja i principi rada integriraju se u međunarodni jezik postmodernizma. Sa zamislima i rješenjima britanskih umjetnika identificira se nova španjolska skulptura (Susana Solano, Juan Muñoz), nova slovenska skulptura (Marjetica Potrč, Dušan Zidar, Rene Rusjan, Mirko Bratuša), nova hrvatska skulptura (Branko Lepen, Milivoj Bijelić, Slavomir Drinković, Goran Petercol, Damir Sokić, grupa EgoEast), nova srpska skulptura (Srđan Apostolović, Dobrivoje Krgović, Dušan Petrović, Dragan Jelenković, Zdravko Joksimović), nova češka skulptura (Magdalena Jetelova), nova američka skulptura (Kiki Smith, Haim Steinbach, Jeff Koons), itd.. To je jedan od paradoksa postmodernizma: on započinje kao lokalna, regionalna ili nacionalna dekonstrukcija dominantnog modernističkog stila, a ako se održi, postaje transnacionalni stil.

LITERATURA: Badol, Bcl, Brejl, Caul, Clarl, Cragl, Deal, Den83, Egol, Ego2, Gorml, Harr18, Kalil, Kapol, Košč9, Kranjl, Mlal, Potrl, Prodl, Šuv75, Tom15, Ug2, Whiterl, Wildl, Woodrl

Nova britanska umjetnost 90-ih. Novom britanskom umjetnošću 90-ih se označava provokativna, šokantna i cinička umjetnost s eklektično predočenim internacionalnim oblikovnim pristupima i specifično lokalnim britanskim kulturalnim referencama. Nova britanska umjetnost 90-ih je povezana sa studentima *Goldsmiths Collegea* iz Londona i inicijalno su ju podržavali trgovci umjetnošću Karsten Schubert, Jay Joplin i Saatchi Gallery. Umjetnici nove britanske umjetnosti su: Damien Hirst, Dinos i Jake Chapman, Tracey Emin, Anya Gallaccio, Sarah Lucas, Jenny Saville, Mat Collishaw, Abigail Lane.

Novu britansku umjetnost karakterizira radikalni eklekticizam zasnovan na reciklaži različitih postupaka dade, neodade, fluksusa, pop arta, siromašne umjetnosti, konceptualne umjetnosti. Karakteristične realizacije su sugestivni ambijenti, instalacije, objekti i ready-madei. Pritom, novi britanski umjetnici bave se drastičnim temama i kulturalnim atmosferama: nasilna smrt, bolest, opasnost, traumatična seksualnost, otuđenje, bolest, individualna i kolektivna perverzija, arbitrarnost, društveno i individualno nasilje, totalitarizam, užasi svakodnevnice, potisnuti fantazmi, šok po svaku cijenu, opsceni humor. To je umjetnost od koje se očekuje udarac ravno u lice (*In-Yer-Face Art*). Teme i atmosfere nasilja, bola ili šoka se realiziraju referencama prema britanskom klasnom društvu u epohi tačerizma i post-tačerizma. Prema kritičaru Johnu Robertsu umjetnici nove britanske umjetnosti referiraju na politički i egzistencijalni horizont lokalne radničke klase. Umjetnici 90-ih odbacuju opskurnost i intelektualizam kritičkog, ali konformističkog postmodernizma. Pokazuju intelektualno naličje građanske pozitivnosti i političke korektnosti neokonceptualne umjetnosti i umjetnosti u doba kulture, zalažući se za negaciju privida društvene beskonfliktnosti i retorički prenaglašenu ciničku nekorektnost. Suvremeni umjetnici se odriču postmodernističkog krivotvorenog spajanja visoke i popularne umjetnosti. S druge strane, postoje reference prema kvazi-viktorijanskim i kvazi-*fin de siècle* opsesivnim temama groze od smrti, užasa ili morbidnosti, i traumatične potisnute seksualnosti.

Damien Hirst djelom *Away from the Flock* (1994.) provocira prerafaelitsku tematizaciju janjeta/ovce (na primjer, na slici Henryja Holmana Hunta *The Hireling Shepherd*, 1851.), tako što izlaže mrtvo tijelo ovce u staklenoj posudi u formaldehidu. Hirst istovremeno izlaže djelo koje djeluje na promatrača samom svojom materijalnom ekspresivnošću (djelovanje mrtvog tijela), zatim, provocira jedan identifikacijski kulturalni kod iz britanske umjetnosti XIX. stoljeća koji ulazi u građanski identitet, i, na kraju, suočava nas s nemogućim poretkom mrtvog tijela, predstavljanja/simbolizacije smrti. Sarah Lucas u djelu *Au Naturel* (1994.) koristi idiome identifikacije radničke klase iz Istočnog Londona. Riječ je o instalaciji koju čine stari

prljavi i oštećeni jastuk za dvoje s predmetima koji simboliziraju seksualne identitete. Ona koristi zazorne (*abject*) objekte koji stvaraju atmosferu neugode, otuđenosti, seksualne frustracije, prljavštine, itd. Mat Collishaw u instalaciji *Black Nazissus* (1997.) rekonstruira nacistički mitski ambijent s figurom crnog dječaka s nacističkim oznakama. Braća Dinos i Jake Chapman realiziraju djela od figuralnih objekata preko instalacija do videofilmova služeći se različitim kodovima svakodnevnice koje prenose u svijet umjetnosti da bi evocirali strah, zbunjenost, zavodljivost, potisnutu želju, erotizam i šok. Na primjer, jedna od njihovih karakterističnih realizacija je figura *Fuck Face* (1994.) koja prikazuje lutku dječaka s nosom-penisom. Slične su i instalacije *Zero Principle* ili *Halluciation Box* (1986.) u kojima se drvenim lutkama dočarava nasilje, incest, fetišizam. Ovi efekti ne trebaju voditi katarzi ili društvenoj kritici ili emancipaciji nego suočavanju s neposrednim i posrednim iskustvom potisnutog, skrivenog, zabranjenog u svakodnevnici suvremenog društva. Umjetničke produkcije braće Chapman, Collishawa, Sarah Lucas ili Hirsta nastaju kao kritički odzivi i reakcije na privid beskonfliktnosti neoliberalne Britanije kasnih 80-ih i 90-ih godina. Ova umjetnost je neutopijska i neemancipatorska politička provokacija svakodnevnice zapadnih društava.

LITERATURA: Dimitb1, Gay1, Gros1, Hop5, Kent1, Grun1, Ray1, Srp4

Nova apstrakcija. Vidi: Postslikarska apstrakcija

Nova figuracija. Nova figuracija je zbirni naziv za figurativne slikarske i kiparske pokrete nastale od kraja 50-ih godina. Nova figuracija zasniva se na kritici apstraktne umjetnosti (avangarde između dva rata, apstraktnog ekspresionizma i enformela 40-ih i 50-ih godina) kao dovršenog i istrošenog koncepta koji je otuđen od ljudskog svijeta i prikazivanja predmeta i čovjeka u svijetu. Prikazivanje čovjeka i predmeta u slikarstvu i skulpturi *Nove figuracije* ne zasniva na humanističkom modelu cjelovitog prostora slike reference kojih su u realnom svijetu, nego na apstraktnom anegdotalnom i narativnom slikarskom govoru, koji svijet potrošačkog društva i masovne kulture prikazuje kroz tipični prikaz filma, fotografije, stripa ili reprodukcija iz povijesti umjetnosti na humorističan i brutalan način. Nova figuracija je figurativna umjetnost posthumanističke epohe.

Marginalni i provincijalni figurativni pokreti i individualni učinci u Europi i SAD, koji imaju ishodišta u predratnom nadrealizmu, figurativnim ekscesima apstraktnog ekspresionizma de Kooninga, post-enformelu Dubuffetovog *art brut* slikarstva, figurativnom ekspresionizmu grupe *COBRA* i individualnom ekspresionizmu Francisa Bacona, nastaju krajem 50-ih kao kritika i odbacivanje moderne umjetnosti i kulture. Zalažu se za osobni izraz, fantastičke prizore, odustajanje od konzistentnog stila i za povratak predmodernističkim slikarskim idealima. Za američku scenu karakteristično je oslanjanje na socijalni realizam 30-ih i 40-ih godina, na folklorne stilove (indijansko i meksičko slikarstvo) i apstraktni ekspresionizam. Karakterističan je slikarski rad Philipa Gustona i Larryja Riversa i kiparski rad Louise Bourgeois. Europsku scenu karakterizira razvoj fantastičkog postnadrealističkog slikarstva, na primjer, djelovanje *Bečke škole* s Ernstom Fuchsom i beogradske grupe *Mediala* koja se zalagala za metafizičko integralno slikarstvo po uzoru na renesansnu umjetnost. Iz *Mediale* se tijekom 60-ih godina razvila beogradska nova figuracija.

Američka i engleska nova figuracija razvijala se u tri smjera: (1) kao slikarska figuracija introspektivnog govora o modernom građanskom društvu s ekspresivnim karakteristikama (David Hockney, Peter Blake, Roland B. Kitaj), (2) kao ikonički pop art zasnovan na ikoničkim znakovima masovne i potrošačke kulture, najčešće realiziran kao mimezis ili ready-made postojećih vizualnih prikaza filma, fotografije, reklama, stripa ili ambalaže (Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns), (3) kao neodadistička struja pop arta koja se ostvaruje kroz asamblaže i ambijente u koje su ugrađeni kiparski, slikarski ili fotografski figurativni prikazi (Edward Kienholz, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Robert Nelson, George Segal, Tom Wesselmann). Američku novu figuraciju karakterizira medijska inovacija koja slikarski i kiparski rad transformira u rad sa suvremenim reproduktivnim medijima i vodi zamislima i rješenjima ambijentalne umjetnosti.

Europska nova figuracija razvija se kao oblik političkog i angažiranog govora o suvremenom svijetu. Karakteriziraju je subjektivne priče i kritički politički stavovi. U formalno likovnom smislu ona se suprotstavlja apstraktnoj umjetnosti i tendencijama post-enformela koje prekoračuju granice likovnih medija. Karakteristični predstavnici su francuski pripadnici narativne figuracije Télémaque i Rancillac te Valerio Adami, Aldo Mondino, Enrico Baj, Mimmo Rotella, Michelangelo Pistoletto, Gerhard Richter.

LITERATURA: Ander2, Balj1, Beo3, Beo4, Buc7, Den1, Den5, Dep1, Gaig4, Gass1, Harr33, Hunt1, Lipp1, Luc2, Luc7, Luc8, Med1, Medv2, Medv4, Medv8, Medv13, Mer4, Novipr1, Rich2, Rubinst1, Subo1, Subo2, Šej1, Tom1

Nova generacija. Nova generacija je naziv za pojave u engleskoj visokomodernističkoj skulpturi početkom

60-ih godina. Neformalna grupa kipara *Nova generacija* vezuje se za *St. Martins School of Art* u Londonu. Predstavnici su Anthony Caro, Philip King, William Tucker, David Anncsley, Tim Scott, Michael Bolus, Roland Brener, Roelof Louw. Kiparski rad *nove generacije* ima tri ishodišta: (1) razvoj ideje o kubističkoj skulpturi kao otvorenoj i kolažnoj kiparskoj formi, karakterističan je interes za konstrukcije Picassa, Gonzalesa i ranog Giacomettija, (2) kritičko i autokritičko preispitivanje engleske modernističke skulpture koja se razvijala od kasnih 30-ih, tj. evolucija formalnih kiparskih inovacija Henryja Moorea od plastičke vitalne forme do prostorne konstrukcije i (3) prihvaćanje i stvaralačka primjena teorije visokog modernizma Clementa Greenberga, odnosno, interes za kiparske eksperimente Davida Smitha. *Novoj generaciji* svojstveno je formalno estetsko razumijevanje skulpture kao kiparskog predmeta različitog od svih drugih predmeta i naglašavanje važnosti vizualnih karakteristika recepcije skulpture za doživljaj i razumijevanje djela. Utjecaj američke umjetnosti vidljiv je u interesu za direktni čin kipara u prostoru koji proizlazi iz apstraktnog ekspresionizma i traženju autonomnih apstraktnih kiparskih konstruktivnih formi bliskih tada aktualnoj postslikarskoj apstrakciji. Američki utjecaj je doveo do radikalne modernizacije i urbanog karaktera kiparskih radova *nove generacije*. S formalnog stanovišta skulpturu *nove generacije* određuje: (1) izlazak u prostor i odbacivanje postamenta, čime skulptura postaje prostorna instalacija, (2) skulptura je konstrukcija geometrijskih dijelova koji su napravljeni kao industrijski elementi (L, T ili I profili, cijevi, metalne ploče, dijelovi od plastike, industrijske boje za metal) i (3) kolažna konstrukcija izvodi se kao primarna aikonička struktura, kao crtež u prostoru, kao asocijativna struktura ili instalacija. Tipični primjer skulpture *nove generacije* je rad Anthonyja Caroa *Jedno rano jutro* iz 1962. To je kolažna konstrukcija izvedena od aluminijskih i čeličnih obojenih elemenata raspoređenih u prostoru. Oni su međusobno povezani tako da čine jedinstveno tijelo skulpture, iako izgledaju kao nepovezani prostorni raspored. Skulptura Philipa Kinga *Kan* (1963.) je asocijativna postkubistička apstraktna konstrukcija koja asocira na ratničke kacige. U skulpturi se sinkrono suočava formalna konstrukcija predmeta i asocijativni simbolički karakter elemenata. Louw je realizirao prostorni geometrijski crtež od cijevi za građevinske skele (*Bez naziva*, 1968.), a Brener trodijelnu skulpturu *Bez naziva* (1968.) od elastičnih letvi koje u lukove zatežu konopci. Tuckerov rad je evoluirao od geometrijskih postkubističkih objekata (*Serija A no. 1* iz 1968./9. izveden presjecima valjkastih tijela) do linijskih prostornih crteža izvedenih od žice, cijevi ili profila. Cijevi su savijene u cik-cak linije, u glatke krivulje ili su profili vareni u konstrukcije. Za većinu autora *nove generacije* karakterističan je psihološki (ekspresivni) pristup kiparskom izrazu koji proizlazi iz apstraktnog ekspresionizma. Prema Tuckeru, skulptura je iskaz o fizičkom svijetu i o konačnom (cjelovitom) poretku, ona je uzrokovana ljudskim postojanjem u svijetu. Prema Scottu skulptura je stanje bića, stanje osjećanja, stanje iskustva, stanje fizičke svijesti i opažanja, stanje suprotstavljanja fizičkim fenomenima, drugim riječima, koncept skulpture se identificira s psihološkim stanjima. Rad kipara *nove generacije* je posredovanjem predavačkog djelovanja na školi *St. Martin* utjecao na britansku skulpturu 70-ih i 80-ih godina. Generacija studenata koji su pohađali *St. Martin* krajem 60-ih (Richard Long, Gilbert & George, Bruce McLean, Barry Flanagan) kritički se odredila prema pojmu i konceptu modernističke skulpture, odbacujući koncepcije skulpture *nove generacije* i prelazeći u *land art*, performans i siromašnu umjetnost. Rad autora koji su nastupili 80-ih godina pod nazivom *britanska nova skulptura* i čiji su vodeći predstavnici došli sa škole *St. Martin* (Richard Deacon, Bill Woodrow) nastao je na osnovi kiparskog eksperimenta *nove generacije* kao postmodernistička dekonstrukcija i kiparska reinterpretacija njihovog rada.

LITERATURA: Be1, Burnh1, Cau1, Fent1, Harr18, Kraus3, Newg1, Tucker1, Tucker2

Nova objektivnost. *Novom objektivnošću (Neue Sachlichkeit)* se naziva kritičko urbano figurativno slikarstvo u Weimarskoj republici tijekom 20-ih godina. Osim termina *nova objektivnost* korišteni su termini: postekspresionizam ili magični realizam (Franz Roh, 1925.) i novi naturalizam (1922.). Neki povjesničari umjetnosti govore o lijevom verističkom i desnom neoklasicističkom krilu slikara nove objektivnosti.

U Njemačkoj umjetnosti ranih 20-ih godina dolazi do preusmjeravanja od gestualnog i apstrahirajućeg ekspresionizma pod utjecajem aktivističkog dadaizma i ljevičarskih zahtjeva za realističkom kritikom društva slikarskim prikazivanjem. Proleterski orijentiranu kritiku weimarskog urbanog društva slikarstvom provode Otto Dix *Die Grosstadt* (1917.) i *Der Streichholzhändler I* (1920.) i Georg Grosz *Republikanski automati* (1920.) ili *Ecce Homo* (1921.). To su figurativne realističke slike koje sadrže kritičke, ironične ili cinične deformacije detalja ili figure u cjelini. Slikari pažljivo prikazuju objekte i njihove odnose s društvenim kontekstom (Rudolf Schlichter, *Dadaistički*

ravni krov iz 1920. ili *Treffen von Fetischisten und manischen Flagellanten* iz 1921.). Te deformacije imaju dvostruku funkciju: (a) funkciju izraza, tj. retorički pojačane ekspresije kao, na primjer, u baroku (kritički, subverzivni ili perverzni detalj koji remeti kompozicijsku i značenjsku cjelinu djela), i (b) funkciju kritike, tj. naglašavanja negativnog, humornog, ironijskog ili ciničkog reagiranja na svakodnevni život u svim njegovim međusobno neusporedivim segmentima. Također se u slikarstvu *nove objektivnosti* otkriva utjecaj vizualne medijske masovne kulture, prije svega dokumentarne fotografije (posredovanje neposrednog vizualnog prizora) i utjecaj filma (filmskog kadriranja i uramljivanja realnosti).

U okviru ili oko nove objektivnosti su djelovali slikari Georg Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Carlo Mense, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Christian Schad, Jeanne Mammen, Walter Schulz-Matan, Karl Rossing, Anton Raderscheidt, Karl Hubbuch, Gustav Wunderwald, Otto Nagel, Conrad Felixmüller, Otto Griebel, Heinrich Hoerle, Grethe Jürgens, Carl Grossberg. Na primjer, Dixova slika *Portret novinarke Sylvie von Harden* (1926.) ili Schlichterov *Portret Bertolda Brechta* (1926.) ili *Portret Egona Erwina Kischa* ukazuju na načine slikarskog dokumentiranja njemačkog svakodnevnog, intelektualnog, umjetničkog i političkog života. Otto Dix slikom *Tri žene* (1926.) prikazuje scenu iz javne kuće ili slikom *Stariji par* (1923.) ukazuje na seksualni odnos starih ljudi, Christian Schad slikom *Dvije ljubavnice* (1928.) prikazuje scenu lezbijskog odnosa dvije djevojke, itd. Ove slike dekonstruiraju modalitete javnog i privatnog svakodnevnog života, odnosno, građanskog morala u urbanom svijetu Weimarske republike. Urbani pejzaži Rudolfa Schlichtera, Wilhelma Heisa, Hannsa Kralika i Richarda Gessnera su slike modernog velegrada i njegove dinamike, odnosno kontrasta siromaštva i bogatstva. Slike Conrada Felixmüllera i Otta Griebela prikazuju privatni i javni radnički život. Griebelova slika *Internacionala* (1928.-1930.) je programska ljevičarska slika kojom se anticipiraju bitne teme projektivnosti socijalističkog realizma.

Komentator nove objektivnosti, Franz Roh je oko 1925. godine pisao o takozvanom okrutnom verističkom slikarstvu. Terminom veristički označavao je ljevičarsko proletersko slikarstvo zasnovano na gorko sarkastičkom, okrutnom i iskrivljenom prikazivanju društvene svakodnevnice (na primjer, Georg Scholz, *Industrijski seljaci*, 1920.). Želio je istaknuti da su prikazani predmeti ekspresivni već svojom pojavnošću u društvenom kontekstu i to prije prikazivanja na slici. Prikazivanje je predočavanje kritičkog izvatka stvarnosti. Njegova koncepcija okrutnog verističkog slikarstva bila je suprotstavljena prokubističkom modernizmu, ali i neutralnom i stiliziranom građanskom realizmu, tj. akademizmu. Na primjer, slika Rudolfa Schlichtera *Les Passants et Reichswehr* (1925.-1926.) gotovo programski prikazuje izvadak kritički interpretirane nekonzistentne, otuđene i ekspresivne društvene realnosti njemačkog velegrada 20-ih.

Problem dokumentiranja javnog i privatnog života bio je jedna od velikih umjetničkih tema Weimarske republike, tako da tada nastaju i fotografska djela koja u formi vizualnog eseja bilježe i zastupaju njemačko društvo. Mogu se uočiti odnosi fotografskog prikazivanja i slikarstva (na primjer, Aenne Biermann, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt) i utjecaji slikarskog realizma na fotografski projekt portretiranja građana Njemačke koji je razvijao August Sander. Uspostavom nacizma dolazi do krize avangarde, zabrane i uništavanja avangardne umjetnosti i njenih institucija (zatvaranje Bauhausa). Umjetnost koja tada nastaje pod patronatom nacističke vlasti je vrsta nacionalsocijalističkog realizma koja vizualnim sredstvima klasicizma i romantizma predočava ideale nacističke politike (arijevstvo, herojstvo, muževnost, ženska plodnost, njemačko selo, njemačka porodica, njemačka omladina, imperijalistički i ratni ciljevi).

LITERATURA: Barro1, Barro2, Batc1, Depo1, Egb1, Eksp1, Harr45, Jenn1, Joa1, Mic1, Prot5, Willet1, Willet2

Nova slika. Nova slika opći je naziv za postmodernističko slikarstvo na prijelazu 70-ih u 80-te godine: *pattern* slikarstvo, loše slikarstvo, *new image,* transavangardu, neoekspresionizam, novi barok, anakronizam, itd. Pojam nove slike određuje: povratak slikarstvu i kritiku modernizma. Postmodernističkim povratkom slikarstvu označavaju se sljedeći problemi: (1) odbacivanje kasnomodernističkih i ranih postavangardističkih pristupa medijskim i izvanslikarskim postupcima izražavanja, ponašanja i istraživanja (tekstualni rad, fotografija, film, video), (2) kritika pojma umjetnika kao autora, ukazivanjem na značaj manualnog i ekspresivnog stvaranja umjetničkog djela, (3) zalaganje za neposredan slikarski čin koji se ostvaruje kroz uživanje (analogija sa seksualnim uživanjem) u slikanju i (4) uspostavljanje citatnih, simulacijskih i prikazivačkih (mimetičkih) odnosa s djelima iz povijesti slikarstva. U kontekstu nove slike su djelovali, između ostalih, Louis Cane, Joyce Kozloff, Robert Zakanitch, Robert Kushner, Kim MacConnel, Tina Girouard, Jonathan Borofsky, Susan Rothenberg, Nicolas Africano, Jennifer Bartlett, Julian Schnabel, David Salle, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Carlo Maria Mariani, Joseph Beuys, kao i Nina Ivančić, Edita

Schubert, Željko Kipke, Vlado Martek, Andraž Šalamun, Metka Krašovec, Jože Slak.

LITERATURA: Neub1, Den46, Den84, Gem1, Medv1, Medv2, Medv3, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Oliv7, Schmi1, Šuv137

Nova umjetnička praksa. Nova umjetnička praksa je pojam koji su koristili povjesničari umjetnosti Ješa Denegri, Marijan Susovski i Davor Matičević, opisujući raznorodne postslikarske i postobjektne pojave u jugoslavenskoj umjetnosti od 1966. do 1978. godine. Sintagma *nova umjetnička praksa* ukazuje na promjenu i uspostavljanje drugačijeg, za tradiciju modernizma atipičnog oblika djelovanja, izražavanja i prikazivanja u svijetu likovnih umjetnosti. To su umjetnički radovi koji se ne zasnivaju na završenom likovnom djelu nego na ideji umjetničke prakse (ponašanja, činjenja, mentalnog predočavanja). Novom umjetničkom praksom se nazivaju djela bliska neodadi, fluksusu, vizualnoj poeziji i vokovizualnom (Vladan Radovanović, Josip Stošić, Julije Knifer, grupa *Bosch+Bosch*, rani *OHO*), radovi procesualne umjetnosti od siromašne umjetnosti do *body arta* i performansa (grupa *OHO*, grupa *A³*, Marina Abramović, Era Milivojević), urbanih intervencija i ambijentalne umjetnosti (zagrebački plastičari), konceptualne umjetnosti (grupa *OHO*, *Grupa Kôd*, *Grupa (Ǝ*, Goran Trbuljak, Braco Dimitrijević, Radomir Damnjanović, Šest autora iz Beograda, *Grupa šestorice* iz Zagreba, *Grupa 143*, *Verbumprogram*, Goran Đorđević), analitičkog slikarstva (Gergelj Urkom, Radomir Damnjanović, Boris Demur).

LITERATURA: Den31, Den92, Sus2

Nove tendencije. *Nove tendencije* su internacionalni umjetnički pokret poslije enformela osnovan 1961. godine u Zagrebu. Početak pokreta podudara se s krizom i prevladavanjem enformela, što je *Nove tendencije* odredilo u širokom rasponu različitih pokreta od kinetičke umjetnosti i neokonstruktivizma preko neodade do novog realizma. Kasnije se pokret transformirao u neokonstruktivističku tendenciju. Neokonstruktivistički karakter *Novih tendencija* se ostvarivao kroz: (1) vizualna istraživanja u duhu proznanstvenog istraživačkog i laboratorijskog rada, (2) vizualno oblikovanje u umjetnosti, dizajnu i arhitekturi koje teži cjelovitom umjetničkom djelu i (3) razradu poetičkih i teorijskih stavova koji *Nove tendencije* određuju kao angažirani, kritički i utopijski projekt preoblikovanja društva kroz umjetnost i preoblikovanje umjetnosti kroz ostvarivanje društvenih funkcija oblikovanja životne sredine. *Nove tendencije* su konkretna utopija budući da se zalažu za realizaciju konstruktivističkog projekta u modernom društvu 60-ih godina, koje ima sve tehnološke i civilizacijske potencijale za veliku sintezu znanosti, tehnologije i umjetnosti. *Nove tendencije* se u kritici označavaju i kao posljednja avangarda. Prva izložba *Nove tendencije 1* je održana 1961. godine. Izložba prikazuje europsku internacionalnu post-enformel scenu u razdoblju od 1959. do 1961. godine. Na izložbi su sudjelovali članovi njemačke grupe *Zero* (Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker), Piero Manzoni, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Almir Mavignier, talijanske grupe *T* i *N*, pariška grupa *Motus* kasnije nazvana *GRAV*, Ivan Picelj i Julije Knifer. Drugu izložbu *Nove tendencije 2* održanu 1963. uz veći broj sudionika karakterizira radikaliziranje vizualnih istraživanja i ideološkog definiranja smisla i funkcije umjetničkog rada. Za Françoisa Morelleta *Nove tendencije* predstavljaju povjerenje u napredak, demokratizaciju umjetnosti, sistemsko iskustvo i korak prema znanosti o umjetnosti. Manfredo Massironi (grupa *N*) govori o izložbi kao o traženju zajedničkog prostora razumijevanja, kako bi se stvorio veliki i jedinstveni međunarodni pokret. Treća izložba *Nova tendencija 3* je održana 1965. Sam naslov (riječ *tendencija* u jednini) govori o koncentraciji njezinih sudionika na jedinstveno područje istraživačkog rada. Izložba dobiva sve osobine neokonstruktivističke sinteze znanosti, umjetnosti i tehnologije. Radove i pristupe autora na izložbi određuje svijest o integriranosti u industrijski svijet. To podrazumijeva korištenje tehnike i odgovarajućih ekonomsko-društvenih odnosa. Osnovna težnja izložbe vidljiva je u stavovima: "umjesto vrednovanja individualnih dometa tražiti zajedničke nazivnike integralnih problema neposredne plastičke realnosti; umjesto improvizacija i nekritičkih postupaka sistemska koncentrirana analiza; umjesto individualne produkcije neposredna konfrontacija s uvjetima industrijske tehnologije" (katalog *Nova tendencija 3*, 1965., str. 9). Iz ovih manifestnih teza proizlazi da je rad umjetnika *Novih tendencija* eksperimentalni i istraživački timski rad po uzoru na znanstvene i inženjerske laboratorijske eksperimente. U katalogu treće izložbe objavljen je i utjecajan tekst Giulija Carla Argana *Umjetnost kao istraživanje* koji je pružio estetički i povijesni okvir vizualnih istraživanja, povezujući ih s velikim tematizacijama i idealima moderne umjetnosti. Među sudionicima izložbe kojom su uvedene nove teme kibernetičke i kompjutorske umjetnosti bili su i članovi neoavangardne grupe *Dviženije* (osnovana 1962.) iz SSSR-a i *Anonima Group* (1960.) iz SAD. Četvrta izložba *Tendencije 4* održana 1967. ukazuje na širenje pokreta, njegovo umjetničko i tržišno prihvaćanje i unutrašnje sukobe

i autokritiku. Sukob u okviru pokreta odvija se oko spoznaje da pokret postaje umjetnički i tržišno prihvaćen, odustajanja od radikalnih kritičkih i političkih ideala i dominacije tehnicističkih formalističkih radova. Na četvrtoj izložbi dominiraju kompjutorska istraživanja. Peta izložba *Tendencije 5* održana 1973. posljednja je izložba koja zaključuje djelovanje pokreta i pokušaj je organizatora da povežu neoavangardističke tendencije (konstruktivna vizualna istraživanja i kompjutorska vizualna istraživanja) s postavangardnom umjetnošću (konceptualnom i antiform umjetnošću). U okviru pokreta novih tendencija djelovali su, između ostalih, umjetnici, arhitekti i istraživači: Ivan Picelj, Julije Knifer, Vjenceslav Richter, Vlado Kristl, Aleksandar Srnec, Vojin Bakić, Miroslav Šutej, Juraj Dobrović, Vladimir Bonačić, Koloman Novak, Zoran Radović, Edward Zajec i Petar Milojević. Organizacijsku, kritičku i teorijsku podršku pokretu pružili su teoretičari umjetnosti Božo Beck, Matko Meštrović i Radoslav Putar. Teorijske rasprave Matka Meštrovića kompleksne su ideološko estetičke rasprave o smislu i funkciji *Novih tendencija* u modernoj kulturi, s ukazivanjem na specifičnosti djelovanja u liberalnom realsocijalističkom društvu. To nisu popratne kritičke studije nego temeljne odrednice diskurzivnog i ideološkog svijeta novih tendencija. U tekstu *Ideologija novih tendencija* (1963.) Meštrović analizira odnos umjetnosti, neomarksizma i moderne tehnologije. Paralelno djelovanju izložbe pokrenut je i časopis *Bit international* kojim se formuliraju teorijski i autopoetički okviri pokreta. Prateći razvoj pokreta *Novih tendencija* kroz umjetnička djela (1) inicijalnim djelima mogu se smatrati djela koja razvijaju konceptualne aspekte u okviru geometrijskih i negestualnih formi i vizualnih struktura kao što su radovi Manzonija, Knifera, Kristla i grupe *Zero*, (2) zrelim djelima mogu se smatrati primjeri geometrijskih optičkih i kinetičkih konstrukcija grupe *GRAV*, Dobrovića, Picelja i Morelleta, a (3) dovršenjem pokreta mogu se smatrati formalistička i tehnicistička kompjutorska istraživanja Vladimira Bonačića i Petra Milojevića. Svjetlosne programirane strukture Vladimira Bonačića cjelovita su integracija formalno-estetskog vizualnog efekta, tehničkog istraživačkog i konstruktorskog rada, koji dobiva svoje mjesto u javnom urbanom prostoru. Pokret *Novih tendencija* karakterizira racionalizacija umjetnosti znanstvenim metodama i estetizacija znanosti umjetničkim vizualizacijama.

LITERATURA: Bens1, Bens2, Bent1, Bit1, Deb1, Den26, Den55, Den57, Den58, Den102, Den104, Den105, Dimn1, Hew1, Kele1, Kele2, Kele3, Kompj1, Massi1, Meš3, Meš4, Meš11, Mole1, Novet1, Novet2, Novet3, Popp1, Sus5, Sus7, Sus8, Šuv8, Šuv96, Tend1, Tend2

Novi barok. Novi barok je naziv za različite individualne postmoderne pristupe obnovi slikarstva i utemeljenju neoekspresionizma na prijelazu 70-ih u 80-te godine. Pojam novog baroka uvela je francuska teoretičarka umjetnosti Catherine Millet 1981. u povodu izložbe *Barok 81*. Novi barok ukazuje na: (1) pristup postmodernističkim slikarskim trendovima (loše slikarstvo, transavangarda, njemački neoekspresionizam) sa stanovišta francuske kulture i umjetnosti, a to znači s gledišta visokog estetizma i autonomije slikarstva kao umjetnosti i (2) prepoznavanje novog stila poslije konceptualne umjetnosti koji karakterizira dekorativnost, ekspresivnost, bogatstvo pikturalnih i značenjskih vrijednosti te brisanje granica između figurativne i apstraktne umjetnosti. Izložba je zamišljena kao most koji spaja kraj konceptualne umjetnosti (Bernard Venet) i slikarskih eksperimenata 70-ih (Burenovo konceptualno slikarstvo i strukturalističko slikarstvo grupe *Support-Surface*) s novom slobodnom figuracijom 80-ih. Nova figuracija 80-ih je u svojoj inspiraciji neovisna o povijesti slikarstva, odlikuje se lakoćom i spontanošću, slobodna u slikanju ružnog.

LITERATURA: Den50, Millet5, Poins1

Novi divlji. Pojam *Novi divlji* uveo je povjesničar umjetnosti Wolfgang Becker 1980. godine raspravljajući o odnosima između njemačkog avangardnog ekspresionizma i francuskog fovizma, pitajući se da li i u postmodernoj postoji isti odnos između ekstatičkog angažiranog njemačkog ekspresionizma i racionalnog francuskog fovizma. Ubrzo je termin *novi divlji* primijenjen na neoekspresionističke slikare koji razvijaju sirovi i brutalni ekspresionizam simulacije emocija, izraza, simbola i fantazija kroz ekspresionistički manirizam i tematizacije postmoderne masovne kulture (punk moda, rock zvijezde, horor, homoseksualizam, travestija, autoerotizam, ekshibicionizam). U užem smislu termin *novi divlji* označava rad berlinskih neoekspresionista Bernda Zimmera, Helmuta Middendorfa, Salomea i Reinera Fettinga.

LITERATURA: Bus1, Neub1, Den50, Doc3, Hon3, Salo1, Schwe1

Novi enformel. Vidi: Kontrolirana gesta

Novi futurizam. Novi futurizam je naziv za rad grupe talijanskih umjetnika Gianantonija Abatea, Clare Bonfiglio, Innocentea, Marca Lodole, Luciana Palmierija i Umberta Postala koji su sredinom 80-ih godina radili na postmodernističkim simulacijama futurističke umjetnosti. Njihov rad karakterizira: (1) djelovanje u međuprostoru slikarstva, skulpture i

dizajna, (2) prenaglašena dekorativnost koju kritičar Renato Barilli opisuje kao umjetnost softwarea, naglašavajući razliku između futurističkih interesa početkom stoljeća za industriju i strojeve (hardware), novo-futurističkih postmodernističkih interesa za dizajn, spektakl, dekorativnost i brzinu (software) i (3) suprotstavljanje neoekspresionizmu, spiritualnosti i historičnosti transavangarde i anakronizma koji dominiraju talijanskom umjetničkom scenom ranih 80-ih.

LITERATURA: Baril3, Prib1

Novi historicizam. Novi historicizam (*New Historicism*) je naziv za različite historiografske, naratološke i kulturološke interese za povijest koji se pojavljuju kao reakcija na strukturalistički ahistoricizam ili pojedine smjerove poststrukturalističkog sinkronijskog fetišiziranja teorije. Novi historicizam je tekstualna praksa širenja povijesne znanosti u područja suvremenih teorijskih interdisciplinarnih rasprava.

Strukturalizam je bio eksplicitno ahistorijski pristup kulturi, poput različitih lingvističkih, semiotičkih i semioloških škola 60-ih i 70-ih godina. Poststrukturalizam je, kao otvorena *transgresivna* praksa, pokrivao evolucije ahistorijskih učenja, ali je i uvodio kao-historijske naratološki usmjerene tematizacije u ahistorijsku metodologiju (Lotman, Foucault) ili je pružao otpor teorijskom fetišizmu vraćajući se materijalu u njegovom povijesnom smislu ili na način skupljanja povijesnih arbitrarnih tragova kao elemenata budućih ahistorijskih mapiranja (Paul de Man). Na tragu Foucaulta kulturalni studiji u 90-im su izučavali pojedine povijesne formacije (slojeve, presjeke, segmente, intervale) kao primjere teorijskog lociranja problema spola (feminizam, studiji roda) ili ideologije (politički studiji) ili tijela (biopolitika, filozofija tijela, filozofija percepcije, paraestetika). Neki francuski semiolozi slikarstva izveli su obrat od sinkronijske semiotike i semiologije pikturalnog prema povijesnim studijima pikturalnog i arhitektonskog prikazivanja i produkcije značenja (Louis Marin). Odnosno, drugi su povijest kulture razumijevali kao zbirku relativno nepovezanih, melankoličnih priča koje se mogu prepričavati, modificirati ili ponovo pripovijedati kroz arbitrarne (nepovijesne) intertekstualne veze koje u novu narativnu ulančanost postavljaju političke, umjetničke, seksualne, religijske, urbanističke anegdotske fragmente (Jean-Louis Schefer). Na primjer, Schefer je sebe kao teoretičara i povjesničara kulture prikazao kao pisca bez priče, kao nekog tko piše kroniku, djelić po djelić, vlastite intelektualne avanture, koja je artikulirana kroz skup mnogostrukih objekata. Cjelokupna povijest umjetnosti, arhitekture i kulture postaje poligon pisanja koje se odnosi, kako na strategiju i taktiku izgradnje povijesne fikcije, tako i na preobrazbu perceptivnog iskustva promatranja djela u narativni poredak fikcionalizacije samog fenomena. Događaj suočavanja s djelom ne postoji izvan narativnih slojeva i tekstualnog preplitanja.

Pojam *novi historicizam* uveo je Stephen Greenblat ranih 80-ih godina u proučavanju renesansne kulture, a ubrzo je prihvaćen i primijenjen u različitim područjima kulture: prvo u književnosti, zatim u kulturološkim studijima, feminizmu, studijima roda, filozofiji slikarstva, filozofiji filma, estetici, povijesti arhitekture, antropologiji i etnologiji.

Novi historicizam, u metodološkom smislu, zasniva se na: (1) tekstualizaciji sinkronijskih konteksta, povijesnih reprezentacija o događajima i memorijskih obrazaca, (2) intertekstualnom povezivanju tekstova različitog porijekla unutar kulture u novi heterogeni, fikcionalno heterogeni i teorijski interpretativni tekst o povijesti, (3) argumentiranju da je svaka povijesna predodžba fikcionalni i narativni poredak u izgradnji i razgradnji ponudenog smisla, i (4) postavljanju umjetnosti (umjetničkog djela, biografije umjetnika, povijesnog svijeta umjetnosti, intertekstualnih odnosa umjetnosti i tekstova politike, religije, običajnosti) u poredak interpretacija kulture, drugim riječima, umjetnost se tumači kao tekstualizirani uzorak kulture. Lociraju se neizvjesne interpretativne i pripovjedne regije ili zone koje se ukazuju kao pokretni i nestabilni prostori razlika. Povijest se predočava kao suptilna razmjena mogućnosti, suodnosa, konflikta, zavođenja, akumulacija, obećanja, rekonstrukcija i premještanja izabrane i ponuđene priče. Narušava se kanonska, žanrovska i žargonska projekcija objektivnosti povijesti kao znanosti. Znanost se dovodi u odnos s pismom i pisanjem (*écriture*) i zatim se produktivna moć pisma konfrontira s normiranim horizontima akademskog diskursa aktualne povijesne znanosti. Diskurs se razvija kao retorička produkcija. Povijest se kroz fikcionalizaciju razrješava kao složena interpretacija i pokazuje se složenijom od povijesti kako je koncipirana u modernoj.

LITERATURA: Ara1, Bit5, Bit6, Bit7, Cohens1, Marin7, Marin8, Milu1, Rot10, Rot11, Schef7, Sm1

Novi materijali. Novim materijalima se nazivaju: (1) slikarski, kiparski i grafički materijali proizvedeni novim industrijskim postupcima (akrilik boje, fluorescentne boje, prokrom, čelik, aluminij, fiberglas, polietilen), (2) izvanumjetnički materijali (drvo, željezo, strugotine, industrijski poluproizvodi, tkanine,

poljoprivredni proizvodi) koje umjetnici unose u umjetnost kao ready-made oblikujući ih ili izlažući u prvobitnom stanju i (3) izvanumjetnički fenomeni (jezik, svijest, ponašanje, priroda, društvene institucije) metaforički se nazivaju umjetničkim materijalom. Novi materijali mogu biti elementi postojećih likovnih tehnologija, kada predstavljaju inovacije i osnovu za razvoj postojećih medija. Uvođenje akrilnih boja ili *air brush* postupka ne dovodi do prekoračenja granica slikarstva, nego uvodi u slikarstvo nove kvalitete površine slike koje se uljanom bojom nisu mogle ostvariti. U tom smislu teoretičar umjetnosti postenformela Umbro Apollonio konstatira da samo intenzivno blještavilo i fluorescentnost industrijskih boja omogućava da se njihovim komplementarnim odnosima izazove dojam pokreta, a da efekt odraza može uspjeti samo ako se koriste specijalne metalne folije. Akrilna boja ne mijenja bitno slikarski postupak rada kistom ili špahtlom. Rad *air brushom* podrazumijeva novi postupak nanošenja boje prskanjem pod pritiskom koji se stvara u kompresoru ili spreju. Korištenje aluminija, čelika ili prokroma u medijskom smislu transformira i proširuje disciplinu skulpture, budući da se više ne radi tradicionalnim kiparskim postupcima modeliranja, lijevanja ili klesanja nego tehnologijom varenja i strojnog prešanja. Rad s plastičnim masama razvija nove vrste lijevanja, termičkog oblikovanja i obrade tvrde plastike tokarenjem. Industrijski materijali dovode i do promjene statusa kipara, on više nije neposredni stvaralac nego projektant industrijske obrade materijala. Na primjer, rad sa svjetlom ili ljudskim ponašanjem kao materijalom iz temelja mijenja status umjetničkog djela jer dovodi do napuštanja tradicionalnih likovnih postupaka (slikarstva, skulpture i grafike), proširujući pojam likovnog na vizualno i vizualnog na prostorno umjetničko djelo; odnosno proširuje zamisao prikazivanja ili stvaranja predmeta na pokazivanje ponašanja ili uvođenje umjetničkog rada u oblikovanje životnih situacija.

U umjetnosti poslije 50-te umjetnički materijal je imao različiti status: (1) u enformelu je postojala tendencija da se slika i skulptura transformiraju u stanje materije, tj. u materijalni poredak koji prethodi predmetu i u idealnom slučaju ne pokazuje predmetno prostorne kvalitete, nego kvalitete upotrijebljenog materijala, (2) u umjetnosti poslije enformela, neokonstruktivizmu i novim tendencijama umjetnik djeluje kao istraživač materijala i medija, čime dolazi do proznanstvenog pristupa novim materijalima, tehnologiji i medijima koji se iz svijeta znanosti i industrije prenose i primjenjuju u umjetnosti, odnosno, za umjetnost postenformela nikakva iluzija nije dozvoljena osim one koja direktno izbija iz samog materijala i tehnike, (3) visoki modernizam upotrebljava nove materijale tako da se medij (skulpture, slikarstva, grafike) usavrši i da se novim materijalom prikažu njegova bitna svojstva; u visokom modernizmu novi materijali ne smiju ugroziti granice i medijsku specifičnost slikarstva, skulpture i grafike, (4) u minimalnoj umjetnosti novi materijali se koriste tako da omogućavaju neutralan, impersonalan i industrijski način realizacije projekta, (5) u procesualnoj umjetnosti materijali se koriste kao indeksi pomoću kojih se markira proces. Drugim riječima, ne izlaže se oblikovani materijal nego stanja materijala. Na primjer, faze sagorijevanja drva ili plastične folije indiciraju i pokazuju proces transformacije materije u energiju, (6) u siromašnoj i antiform umjetnosti postojeći industrijski ili prirodni materijali izlažu se u doslovnoj pojavnosti da bi se pokazala njihova materijalnost (sijeno kao sijeno, voda kao voda, konji kao konji, filc kao filc), (7) u ranoj konceptualnoj umjetnosti koriste se materijali kao što su uran ili inertni plinovi (Robert Barry) da bi se ukazalo na fizičke fenomene i procese koji se ne mogu percipirati osjetilima, (8) konceptualna umjetnost je zamisao ready-madea razvila u apstraktnu strategiju upotrebe pojavnosti kao što su teorijski modeli, lingvistički i semiotički jezici, mentalne predodžbe i ideje. Ona je time u metaforičkom smislu teorijski model, jezik ili ideja koji postaje materijal umjetničkog rada. Na primjer, Joseph Beuys je u projektima socijalne skulpture kao materijal kiparskog rada koristio društvene i političke institucije (politička partija ili politički govor kao kiparsko djelo), (9) u *body artu* i performansu ljudsko se tijelo koristi kao materijal oblikovanja (Bruce Nauman je pravio grimase na licu) ili se oblici privatnog, javnog ili ritualnog ponašanja metaforički nazivaju materijalom oblikovanja ljudskog ponašanja, (10) postmodernoj umjetnosti svojstveno je da su svi tradicionalni i novi materijali umjetniku jednako dostupni i vrijedni. Pri tome se i sam materijal koristi kao znak, tako da istovremena upotreba postupaka slikanja uljenom bojom i *air brushom* nije samo stvaranje neočekivanog pikturalnog efekta, nego su dijelovi slike slikani uljenom bojom znakovi koji prikazuju tradiciju zapadnog slikarstva, a oni slikani *air brushom* znakovi su industrijske ere (za postmodernu umjetnost materijal je znak kulture koji se citira i narativni element koji ima svoje mjesto u likovnoj priči).

LITERATURA: Ap1, Arg8, Battc1, Cela1, Golds1, Lipp1, Lipp5, Mey1, Pelle1, Rest2

Novi realizam. Novi realizam je pokret poslije enformela u Francuskoj od 1960. do 1963. godine. Novi

realizam nastaje kao kritika individualizma i subjektivnosti lirske apstrakcije i enformela i stoga je postenformel pokret. On nastaje kao obnova avangarde (dade) i korespondira strategijama američke neodade i pop arta. Termin je uveo francuski teoretičar umjetnosti Pierre Restany u manifestu iz 1960. godine. Grupu novih realista je oformio Restany u Parizu u listopadu 1960. U grupi su surađivali Arman, Jacques Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri i Jean Tinguely. S grupom su surađivali Jacques de la Villeglé, César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Gérard Deschamps i Christo.

Novi realisti su radili u različitim područjima umjetničkog izraza: dekolaži, otisci, monokromno slikarstvo, elementi nove figuracije, akcije umjetnika, objekti, pakiranja, samouništavajući strojevi. Dvije su odlike novog realizma: (1) postduchampovski pristup objektu kao ni-slici-ni-skulpturi, asamblažu i ready-madeu (sklopu različitih postojećih predmeta) i (2) termin realizam u nazivu grupe ukazuje na doslovno i direktno korištenje materijala i predmeta iz urbanog modernog društva, tj. novi realizam je realističan ne po tome što prikazuje svijet i društvo, nego po tome što koristi gotove proizvode suvremenog modernog društva. Njihovi objekti ukazuju na eruptivno i opsesivno oslobađanje predmeta, na umjetničko posvećivanje predmeta, predmet kao uljez bez kojeg se više ne može, predmet kao uzrok poetskog reagiranja ili prepreka (granica) doživljaja, predmet u sirovom stanju i ready-made. Novi realisti slijede dadaističku pouku o agresivnom djelovanju predmeta insistirajući na ironiji i paradoksu, naglašavajući subjektivnost i iracionalnost, ali ukazuju i na društvene uzroke i posljedice umjetničkog rada. Novi realizam obnavlja predmetna značenja, ali ne po modelu nove ikonografije prikazivanja kao u pop artu, nego obnovom Duchampovih i Schwittersovih eksperimenata značenjima predmeta i predmetnog svijeta.

Vodeći predstavnik novog realizma je Yves Klein koji je djelovao nomadski u različitim slikarskim i izvanslikarskim projektima. Njegove namjere i ciljevi su metafizički dosezi beskonačnosti i neopipljivog (nematerijalnog). Kleinov cilj je otkrivanje otisaka ljudske čulnosti u današnjoj civilizaciji, a zatim dokumentiranje tragova onoga što je ta civilizacija stvorila. Klein je radio: (1) ambijente (*Praznina*, 1958.), (2) slikao je vatrom, (3) nagim tijelima modela otiskivao je boju po platnu stvarajući dvostruko djelo – performans otiskivanja (umjetnički ritual) i otisak kao sliku (trag boje na platnu), (4) radio je monokromne plave slike (Kleinova kozmička plava), (5) akcije s vatrom, zlatom, vodom i (6) fotomontaže.

Arman je sredinom 50-ih godina počeo napuštati slikanje i gomilati predmete-materijale stvarajući jezik kvantitete. Njegovi predmeti su slučajno skupljeni (*Kanta za smeće I*, 1960.). Drugi postupak koji je razvijao zasnivao se na omotavanju jednakih predmeta u poliester tako da omotani predmeti dobivaju lažni sjaj (*Nucléide*, 1964.). Za Armana njegov je rad tehnika sakupljanja kojom dozvoljava pronađenim predmetima da se sami usklađuju. On naglašava poetske i metaforičke potencijale slučaja "Slučaj je moj osnovni materijal, moja bijela stranica." Armanov portret Yvesa Kleina sastavljen je od fotografija, alata i dijelova odjeće smještenih u vitrinu. Estetiku razaranja Arman demonstrira u radovima s muzičkim instrumentima. Violinu, čelo, rog i gitaru razbija da bi njihove ostatke spajao u nove cjeline.

Daniel Spoerri je započeo karijeru kao plesač. Njegovo područje rada je iznalaženje novih oblika izražavanja. Radio je s umnožavanjem, slikama-zamkama i selekcijom predmeta iz svakodnevnice. U radu *Slika klopka* (1966.) napravio je veći asamblaž (109 x 185 x 30 cm) u kojem je izložio dio kreveta, košulje, kotač bicikla, kišobran, pisoar, ženske cipele, sliku, žensku bistu. Sve to stvara, s jedne strane odnos reda-nereda, a s druge strane u postnadrealističkom duhu slobodnih asocijacija pokreće nesvjesno. On u neobičnim odnosima svakodnevnih predmeta otkriva mogućnost metafore. Postupak se zasniva na slučajnom otkrivanju situacija reda i nereda. Na primjer, zatečeni raspored stola, stolaca i kutija u umjetnikovoj sobi okreće u odnosu na promatrača tako da ono što je vodoravno postaje okomito. Ostaci doručka ostavljeni na tanjuru na stolu fiksirani su za stol i obješeni na zid. Serija radova nazvana *Opasnosti množenja* sastoji se od kutija koje sadrže kosti štakora i dječje cipele.

César koristi dijelove urbanih otpadaka. Od karoserija slupanih automobila industrijskom prešom stvara kompaktne blokove i naziva ih *kontroliranim kompresijama*. Plastike razaranja Niki de Saint-Phalle nastale su ispaljivanjem iz oružja u umjetničko djelo. Jeana Tinguelyja zanimaju strojevi. Različito od neokonstruktivističkih glorifikacija, on stroj promatra s ironijom i cinizmom. U *Strojnom hepeningu* (1960.) izradio je stroj koji uništava samog sebe, a u radu *Spomenik kamikazi* (1962.-1969.) stroj koji brzo propada. Tinguelyjevo djelo ima elemente kinetičke umjetnosti (radi s pokretom), ali pokret nije strojno-kinetičko-optički fenomen nego značenjska post-duchampovska igra s kompleksnim značenjima i fenomenima stroja i civilizacije strojeva.

LITERATURA: Bih5, Buc12, Den5, Ferg1, Klein1, Klein2, Luc5, Luc8, Rest2, Rest3, Rub1

Njemački ekspresionizam. Njemački ekspresionizam (njem. *Expresionismus*) je prvih desetljeća XX. stoljeća nastao kao pokret u slikarstvu, skulpturi, grafici, arhitekturi, književnosti, kazalištu, muzici i filmu. U knjizi *Problem forme u gotici* (1912.) Wilhelm Worringer je razvio model "sjevernjačke romantične umjetnosti" kao "transcendentalnog gotičkog izraza svijeta". Prema Worringeru volja za uobličavanjem je izraz čovjekovog odnosa prema svijetu, a u sjevernim krajevima taj je svijet svojom surovošću, hladnoćom i mrakom navodio umjetnika na osjećaje nesigurnosti i straha. Razvoju ekspresionizma kao duhovne klime svojstveni su mislioci krize građanskog društva i modernog doba kao što su: Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Fjodor Dostojevski, ali i mistički teozofi kao što su H. P. Blavatsky, Rudolf Steiner, Annie Besant i Charles Leadbeater. Ekspresionistički čovjek može se usporediti s Nietzscheovim dionizijskim, ekstatičkim tipom čovjeka, tj. s Titanom koji želi riješiti pitanje vlastitog odnosa prema Svemiru (mikro i makrokozmičkim). Modele avangardnog ekspresionizma nude: (1) grupa *Die Brücke*, (1905.-1913.); (2) grupa *Der Blaue Reiter* (1913.-1914.); (3) socijalni ekspresionizam i nova objektivnost 20-ih godina.

Ekspresionizam grupe *Die Brücke* je sirov i, u psihološkom smislu, direktni izraz oslobođene gestualnosti. Oslobođena gesta ostvaruje deformaciju mimetičkih ikoničkih formi, koje postaju nositelj emocionalnog izraza. Taj se ekspresionizam temelji na eklektičkom izboru tematizacija, od autoportreta preko pejzaža i mrtve prirode do mitskih scena i halucinogenih prikaza, koje izražavaju tjeskobna i traumatska psihološka stanja i određen je duhovnim horizontom sjevernjačkog romantizma. Osnivači grupe su Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel i Karl Schmidt-Rottluff, a s njom su surađivali Emil Nolde, Otto Müller, Ernst Barlach.

Rad grupe *Der Blaue Reiter* vezan je za južnu Njemačku i za kozmopolitski München, u kojem se spajaju sjevernjački njemački romantizam i slavenski misticizam, eklekticizam i apstraktni formalizam. Taj je ekspresionizam sofisticiran, intelektualan i proteorijski, a prožima kako slikarstvo, tako i glazbu i književnost. Spiritualni ekspresionizam umjetnika grupe *Der Blaue Reiter* temelji se na stiliziranim formama koje mimetički poredak preoblikuju u znakovni simbolički model likovnog zapisa, u apstraktne forme u kojima se početni motiv još može naslutiti i u čiste likovne apstraktne forme u kojima se početni motiv prikazivanja ne može prepoznati. Ekspresionistička forma je za umjetnike grupe *Der Blaue Reiter* izraz unutarnje nužnosti. Poetiku spiritualnog ekspresionizma razradio je Vasilij Kandinski u tekstu *O duhovnom u umjetnosti* (1911.). U grupi *Der Blaue Reiter* djelovali su Vasilij Kandinski, Franz Marc, Alexey von Jawlensky, Paul Klee, Gabriele Münter, Alfred Kubin.

Politički i kritički orijentirani ekspresionizam 20-ih godina zasniva se na naglašenim karikiranim i deformiranim oblicima, razvijenoj naraciji i političkoj poruci. Socijalni kritički karakter ekspresionizma naznačen je već u radu grupe *Die Brücke*, da bi poslije Prvog svjetskog rata, djelovanjem Georga Grosza, Maxa Beckmanna i Otta Dixa evoluirao u političku umjetnost koja ekspresionističke modele uvodi u kritičko i, u dadaističkom smislu, destruktivno razaranje građanskih i totalitarnih vrijednosti i ideoloških zamisli.

Ekspresionistička linija *body arta* (Joseph Beuys, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günther Brus) nastala je početkom 70-ih godina unošenjem ekspresivnih (mističnih, vizionarskih, traumatskih, erotskih, sadomazohističkih i orgijastičkih) gesti i oblika ponašanja u tjelesne akcije i performanse umjetnika. Za razliku od slikarskog, kiparskog, književnog, kazališnog i filmskog ekspresionizma, *body art* odbacuje posrednike u izražavanju emocija, nudeći izravni realni egzistencijalni događaj. Dok u kazalištu glumac svojim ponašanjem prikazuje emocije književnih junaka, u *body artu* umjetnik radi s vlastitim emocijama i oblicima ponašanja.

Neoekspresionizam krajem 70-ih i 80-ih godina je umjetnost postmoderne ere i nastaje kao simulacija slikarskih i književnih ekspresionizama. U umjetničkom djelu prikazuju se različiti oblici izražavanja tipični za ekspresionističke umjetnosti XX. stoljeća. Neoekspresionizam nije pravi ekspresionizam nego jezička i slikarska igra ekspresionističkim modelima izražavanja, pri čemu se oni od ekstatičke umjetnosti dekonstruiraju u umjetnost kao stil ili modu prikazivanja postupaka izražavanja. Izdvajaju se različite neoekspresionističke slikarske prakse: post-nova objektivnost (Jörg Immendorff), novi divlji (Salome),

meka ekspresivnost (Jürgen Partenheimer), post-grafiti (A. R. Penck), novi brutalizam (Markus Lüpertz, Georg Baselitz), neosublimnost (Anselm Kiefer).

LITERATURA: Bač1, Barto1, Bih1, Bih2, Bih3, Neub1, Den1, Eks1, Eksp1, Exp1, Folg1, Gaig3, Gem1, Harr32, Joa1, Kan1, Kan2, Kan3, Kons1, Kusp7, Kusp12, Men8, Mic1, Morga1, Palm1, R1, Szcc2, Zeitg1, Zw1

Njujorška dada. Njujorška dada *(New York Dada)* je označena pojavom proto-dadaističkog i dadaističkog ekscesnog i eksperimentalnog umjetničkog rada u njujorškom umjetničkom životu poslije izložbe *Armory Show* održane 1913. godine. Na izložbi *Armory Show* Duchamp je izložio sliku *Akt koji silazi niz stepenice* (*Nu descendant un escalier*, 1912.). Nastanak njujorške dade se vezuje za djelovanje Marcela Duchampa i Francisa Picabije u krugu kolekcionara Waltera i Louise Arensberg tijekom Prvog svjetskog rata. Picabia je dezertirao iz Francuske vojske i došao u egzil u New York. Salon Arensbergovih je bio ambijent s djelima europskog kubizma i proto-dade (sačuvana fotografija iz 1919.). Duchamp je Walteru Arensbergu donio na poklon ready-made *50 cc pariškog zraka*. Duchamp i Picabia su izlagali, također, u galeriji *291* koju je vodio fotograf Alfred Stieglitz. Duchamp, Man Ray i Katherine Dreier su osnovali društvo *Société Anonyme* što je bio prvi muzej moderne umjetnosti u SAD. *Société Anonyme* organizira *Internacionalnu izložbu moderne umjetnosti* u Brooklynskom Muzeju. Duchamp je radio na velikim slikarskim djelima: *Veliko staklo* (*The Bride Stripped Bare by her Bechelors, Even /The Large Glass/*, 1915-1923.), i *Tu m'* (1918.). Nakon završetka rada na tim slikama on 1923. godine prekida umjetničku aktivnost i posvećuje se profesionalnom igranju šaha i trgovini modernističkim slikama.

Njujorška dada je djelovala između 1915. i 1923. godine. U dadaističkim akcijama i produkcijama su osim Duchampa i Picabije, surađivali Man Ray, Else von Freytag-Loringhoven, Mina Loy, Arthur Cravan, Alfred Stieglitz, Jean Crotti, Charles Demuth, Joseph Stella, Katherine Dreier, Florine Stettheimer, Beatrice Wood. Izlazile su dadaističke publikacije i časopisi: Duchamp, Henri-Pierre Roché i Beatrice Wood objavljuju dva broja časopisa *The Blind Man* i jedan primjerak časopisa *Rongwrong* (1917.); Picabia je objavljivao časopis *391* (1915.); Duchamp i Man Ray su objavili publikaciju *New York Dada* (1921.); Margaret C. Anderson je objavljivala časopis *The Little Review* (1920.-1930.), u kojem su objavljivali Ezra Pound, James Joyce, Sherwood Andersen, T. S. Eliot, Ernest Hemingway, W. B. Yeats, Ben Hecht, William Carlos Williams, Djuna Barnes, Brancusi, Aldous Huxley, Tristan Tzara, Emma Goldman, Gertrude Stein, Jean Cocteau, Wyndham Lewis, Dorothy Richardson, Francis Picabia, Guillaume Apollinaire.

Njujorška dada se odvijala u duchampovskoj maniri, t.j. u nomadskoj, arbitrarnoj i antiestetskoj upotrebi izvanumjetničkih kao umjetničkih predmeta (ready-madei), kroz grafički dizajn, fotografiju, poeziju, i buran privatni i javni društveni život. Morton Livingston Schamberg i Elsa von Freytag-Loringhoven su realizirali objekte od pronađenih svakodnevnih predmeta (1913.-1920.). Elsa von Freytag-Loringhoven djelovala je kao slikarski model, performans umjetnica, foto model, osoba ekscentričnog ponašanja čiji se svakodnevni život nije razlikovao od umjetničkog djelovanja. Katherine S. Dreier je naslikala više figurativnih i apstraktnih portreta Marcela Duchampa (1918.). Florine Stettheimer je slikala portrete Marcela Duchampa (1923.). Duchamp je također inicirao transvestitske igre maskiranja i preoblačenja u nestabilnoj igri rodnih identiteta. Preoblačenjem ili prikazivanjem preoblačenja u odjeću suprotnog spola su se osim Duchampa bavile Georgia O'Keeffe, Florine Stettheimer i Elsa von Freytag-Loringhoven.

Dadaističko ponašanje i djelovanje Duchampa, Picabije i Raya je emancipiralo provincijalnu njujoršku umjetničku scenu i vodilo je uspostavljanju internacionalnog modernističkog konteksta. Man Ray je napustio New York 1921. godine, tvrdeći da Njujorška dada nikada nije postojala.

LITERATURA: Béh1, Buc3, Busk1, Cab1, Dad1, Duch2, Duv1, Duv2, For1, Gamm1, Gav5, Huels1, Jon4, Kuc1, Kue2, Leff1, Lyo13, Mou1, Nauma1, Roth2, Sano1, Saw1, Schwara1, Seld1

Njujorška konceptualna umjetnost. Njujorška konceptualna umjetnosti nastaje u drugoj polovini 60-ih godina XX. stoljeća kao kritika visokog greenbergovskog slikarskog modernizma, ali i kao autokritika *minimal arta* i njegovog vizualnog formalizma. Preteče njujorškog konceptualizma su bili slikar Ad Reinhardt, kompozitor John Cage, slikari Jasper Johns i Robert Rauschenberg, umjetnik Andy Warhol, *land art* umjetnik Robert Smithson, kipari Carl Andre, Donald Judd i Robert Morris, višemedijski umjetnik Dan Graham. Njujoršku konceptualnu umjetnost karakterizira razvoj postduchampovskih strategija ready-madea, dematerijalizacije i defetišizacije umjetničkog objekta, odnosno, kritika tržišnog sistema umjetnosti i kulturalne industrije kasnog modernizma. Predstavnici njujorške konceptualne umjetnosti su Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Ian Wilson, Adrian

Piper. Prvi organizator i promotor konceptualne umjetnosti u New Yorku je bio galerist Seth Siegelaub i kritičarka Lucy Lippard. Inicijalne izložbe konceptualne umjetnosti su bile: *Primary Structures* (The Jewish Museum, 1966.), *Non-Anthropomorphic Art by Four Young Artists: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi* (Lannis Gallery, 1967.), *One Month* ili *March 1969* (1969.), *Art in Process* (Finch College Museum of Art, 1970.), *Information* (MOMA, 1970.), *Software: Information Technologiy* (The Jewish Museum, 1970.), *Conceptual Art and conceptual Aspects* (New York Cultural Center, 1970.). Na njujorškoj konceptualističkoj umjetničkoj sceni povremeno su djelovali i Hanne Darboven, On Kawara, Mel Ramsden, Ian Burn, Hans Haacke, kao i Braco Dimitrijević, Zoran Popović. Završetak njujorške konceptualne umjetnosti određuju složeni politički i umjetnički sukobi između postkonceptualističkih neomarksističkih grupa i časopisa *The Fox, International-Local, Red Herring.*

LITERATURA: Albe1, Albe2, Ali1, Buc4, Con2, Con3, Corr2, Deni1, Franze1, Hue1, Kosu1, Kosu7, Kosu8, Kosu12, Kosu13, Kosu14, Legg1, Lew2, Lipp4, Lipp7, Lipp10, Mey1, Morg6, Morg14, Schla1, Schwa1, Šuv27, Wein1, Wilson1, Wilson2, Wilson3

Njujorška škola. Njujorška škola je naziv za dominantni internacionalni centar visokomodernističke umjetnosti koji je uspostavljen tijekom kasnih 40-ih i ranih 50-ih godina XX. stoljeća. Njujorška škola nastaje u doba kada se SAD uspostavljaju kao jedna od vodećih supersila u blokovskoj podjeli svijeta. Pojam Njujorška škola primarno označava osamostaljenje američke umjetnosti od europskog slikarstva i kiparstva, odnosno, od dominantnog estetsko-političkog utjecaja Pariške škole tijekom 40—ih i 50-ih godina XX. stoljeća. U New Yorku su djelovali mnogi europski umjetnici i arhitekti koji su bili u egzilu tijekom Drugog svjetskog rata: Piet Mondrian, Fernand Léger, Max Ernst, André Breton, André Masson, Salvador Dali, Yves Tanguy, Roberto Matta Echauren, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Lyonel Feininger, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Georg Grosz, Max Beckmann, John Heartfield, Marc Chagall, Jacques Lipchitz. Njihovo djelovanje u New Yorku je internacionaliziralo grad i otvorilo američku umjetničku scenu složenim direktnim utjecajima, recepcijama i reinterpretacijama europske moderne umjetnosti. Na primjer, kustos Henry Geldzahler je pisao da je Njujorška škola postala povijesni nasljednik Pariške škole i da je postala dominantan svjetski umjetnički centar. Kritičko i teorijsko definiranje Njujorške škole je dano u tekstovima i djelatnosti kritičara Clementa Greenberga, Harolda Rosenberga i Michaela Frieda. Osamostaljenje američke umjetnosti se ostvaruje kroz slikarske i kiparske umjetničke pravce kao što su apstraktni ekspresionizam i akciono slikarstvo. Arshile Gorky, Jackson Pollock, Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko ili Clyfford Still se smatraju prvim velikim američkim umjetnicima i predstavnicima Njujorške škole. Neki povjesničari modernizma Njujoršku školu identificiraju s evolucijom i akademiziranjem apstraktnog ekspresionizma i akcionog slikarstva. S druge strane, umjetnički svijet New Yorka preuzima primat Pariza u diktiranju novih internacionalnih umjetničkih moda. Dok su pariški novi, modni ili popularni pokreti bili karakterizirani kao *izmi* tijekom kasnog XIX. i prve polovine XX. stoljeća, njujorški pokreti dobivaju odrednicu *arta.* Od kasnih 50-ih godina nastajali su pokreti, tendencije i pojave kao što su neodada, fluksus, konceptualna umjetnost, pop art, minimal art, land art, body art, mail art, concept art, performance art, itd. Odrednica Njujorška škola se primjenjuje i na pojave u američkoj poeziji (Frank O'Hara, John Ashbery, Kenneth Koch, Barbara Guest) i glazbi (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman).

Njujorškom školom se označava i složena mreža lokalnih, nacionalnih i internacionalnih kulturalnih institucija (agencija, trgovačkih kuća, galerija, muzeja, javnih i privatnih kolekcija, fondacija, umjetničkih obrazovnih institucija, arhiva i biblioteka) koja je bila infrastruktura razvoja visokog i kasnog modernizma u umjetnosti kasnog kapitalizma. Ta mreža institucija je dovela do temeljne preobrazbe buržoaskog svijeta umjetnosti koji se zasnivao na privatnoj inicijativi ili nacionalnim pedagoškim ustanovama u novi sistem umjetnosti koji je funkcionira kao sistem kulturalne industrije, t.j. masovne proizvodnje, promocije, razmjene i potrošnje umjetnosti.

LITERATURA: Asht1, Aup4, Barbe2, Bois1, Cag8, Clark5, Den98, Den99, Frasc1, Gav2, Green1, Green3, Green4, Green6, Green10, Green11, Green12, Green13, Harr46, Harr48, Oh1, Reinh1, Reinh2, Rose3, Rosenb3, Ross1, Rushi1, San1, Sand1, Sawi1, Tu1, Wald3

O

Objekt. Objekt ili predmet (pred-metnuto) znači bačeno u susret, tj. stvar postaje objekt u susretu sa subjektom. Objekt kao umjetničko djelo je stvar koji nije po sebi (po svojoj materijalno prostornoj prisutnosti) umjetničko djelo nego po tome što je artefakt koji suočava svijet umjetnika i svijet publike (kulture). Objekt je umjetničko djelo realizirano kao trodimenzionalni predmet: (1) izveden iz tradicije skulpture redukcijom i odbacivanjem likovnih aspekata skulpture (dadaistički, neodadaistički i fluksus objekti), (2) preuzet kao ready-made iz svijeta običnih neumjetničkih objekata (Marcel Duchamp), (3) realiziran kao kolažno-montažni trodimenzionalni objekt ili asamblaž (futurizam, kubizam, dada, nadrealizam, neodada, fluksus), (4) projektiran kao prostorna trodimenzionalna konstrukcija (konstruktivizam, neokonstruktivizam), (5) koncipiran kao specifičan tautološki objekt, tj. ni-kao-slika-ni-kao-skulptura (minimalna umjetnost) (6) definiran kao umjetničko djelo koje treba dematerijalizirati ili transformirati u proces, situaciju, događaj ili tekstualni rad (ljudsko tijelo se koristi kao umjetnički objekt u body artu, proces s energijom ili radijacijom poprima karakter hipotetičkog objekta-događaja u procesualnoj umjetnosti, u galeriji izloženi teorijski tekst je teorijski objekt konceptualne umjetnosti) i (7) izveden kao što se proizvode predmeti masovne potrošnje (pop art, postmodernizmi). Koncept objekta jedna je od suštinskih ideja i realizacija u umjetnosti avangarde, neoavangarde, postavangarde i postmodernizma jer omogućava slobodno intermedijsko (izvandisciplinarno i antikiparsko) stvaranje umjetničkog djela kao proizvoda, a ne kao slike ili skulpture. Avangardna, neoavangardna i postavangardna djela su objekti i to u značenjskom smislu nedovršeni (necjeloviti) objekti. Oni se dovršavaju u procesu recepcije, promatračevom receptivnom intervencijom i reinterpretacijom. U teoriji visokog anglosaksonskog modernizma (Michael Fried) predmet kritike je pojam umjetničkog objekta kao produkta koji se ne može smjestiti u autonomne, specifične i pročišćene discipline likovnog stvaranja (slikarstva i skulpture). U europskom modernizmu koji preuzima i estetski transformira avangardističke eksperimentalne produkte objekt je prihvaćen kao jedan od oblika kiparskog izražavanja, čime je proširen pojam likovnosti. Karakterističan primjer takve strategije su Picassovi objekti *Čaša apsinta* (1914.) i *Glava bika* (1943.) koji ready-made i asamblaž estetiziraju i transformiraju pikturalnim, plastičkim i asocijativnim ostvarenjem likovne cjelovitosti i dovoljnosti, čime objekt dobiva funkciju i smisao kiparskog rada. Za postavangardnu i postobjektnu umjetnost karakteristična su četiri pristupa objektu: (1) kao objektu koji se transformira u prostornu situaciju (instalaciju, ambijent), (2) kao artiklu koji simulira, prikazuje i označava postindustrijsku proizvodnju robe-značenja i simulacijske realnosti postmodernog društva, (3) kao ručno izrađenom objektu koji ima aspekte, učinke i smisao tradicionalne i modernističke skulpture, ali je nastao kao produkt postmodernističkih simulacija, kolažno-montažnih mimezisa koncepta i fenomena skulpture i (4) unošenje u kiparska djela nekiparskih aspekata (ispisivanje teksta na skulpturi, ugradnja fotografije ili videomonitora u skulpturu), odnosno unošenje kiparskih aspekata u nekiparska ostvarenja (izvođenje iz slike fizičke treće dimenzije, ambijentalni postav slika, video skulpture i instalacije, foto objekti).

Objekt u teorijskom i estetičkom smislu je stvar, situacija, događaj, fenomen, fikcija ili umjetnički proizvod (od pojedinačnog predmeta preko instalacije do performansa) na koji teorija usmjerava pažnju, interes, analizu i raspravu. U tradicionalnim i modernističkim diskursima objekt teorije je referenca teorije, a to znači *ono* na što se teorija odnosi i o čemu govori. Postoje i hipotetički objekti (teorijske konstrukcije, književne fikcije, likovni fantastički prikazi, psihološki fantazmi), ali na njih teorija uvijek ukazuje kao na jezičku tvorevinu, razlikujući ih od realnih pojava. U postmodernističkim teorijama (od lacanovske psihoanalize do dekonstrukcije) svaki objekt teorije shvaća se kao hipotetički objekt koji teorija proizvodi u jeziku da bi posredno preko njega govorila o jeziku, svijetu, psihi, društvu, kulturi i umjetnosti. Razlikuju se: (1) prema kritičkom lingvističkom i semiotičkom relativizmu stvari, situacije i događaji nisu objekti jer nemaju vrijednost teorijske činjenice sve dok nisu obuhvaćeni teorijom i konstruirani kao objekt teorije i (2) prema radikalnom simulacionističkom modelu objekt društva, kulture, umjetnosti i teorije uvijek je hipotetički simulacijski produkt simboličke snage jezika i dominantnih medija koji stvaraju fikcionalni svijet postmoderne kulture. Drugim riječima, objekti znanosti, umjetnosti, kulture i društva su imaginarne fikcije koje subjekt i društvo proizvode kao svoju realnost da bi govorili o sebi i svijetu.

LITERATURA: Allo4, Artla12, Bel, Burnh6, Caul, Curtis1, Fer8,

Fergl, Finl, Fric2, Fric3, Golds2, Harrl9, Hunt7, Judl, Jud3, Kaprl, Karsl, Koz2, Kraus3, Lee2, Lippl0, Luc5, Manzl, Meyel, Sentl, Šuv84, Tucker3, Wollhl, Wollh4

Objekt malo a. Objekt malo a *(objet petit a)* je u lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi ostatak koji utjelovljuje fundamentalni, konstitutivni manjak. Iznosi se temeljni Lacanov stav da nema metajezika, a to znači da je svaki jezik objektni jezik, tj. da nema jezika bez objekta. Objekt malo a kao *izvorno* izgubljen ili nemoguć objekt podudara se sa samim gubitkom i utjelovljuje prazninu. Jer, objekt malo a je objekt fantazma koji izaziva našu želju istodobno bivajući – i to je njegov paradoks – retroaktivno određen tom željom. Ili, preciznije: objekt malo a je čista praznina koja funkcionira kao objekt-uzrok želje.
LITERATURA: Lac6, Žiž18, Žiž22, Žiž30

Objektnost (objecthood). Objektnost ili predmetnost je doslovno svojstvo umjetničkog djela kao fizičkog predmeta. Objektnost je jedno od konstitutivnih svojstava skulpture ali i svojstvo slike po kojem ona nije samo površina nego i predmet, odnosno, razlikuje se objektnost slike kao djela (cjeline) i objektnost boje (paste) na njenoj površini. Prema američkom kritičaru Michaelu Friedu, pripadniku formalističke estetike visokog modernizma, modernistička slika mora negirati vlastitu objektnost da bi se percipirala, doživjela i razumjela kao pikturalna površina. Modernistički doživljaj slike kao površine nije doživljaj doslovne površine predmeta nego pikturalne površine. Pikturalnost čini površinu modernističke slike izuzetnom i umjetničkom. Prema Friedu modernistički orijentirani slikar ne nastoji otkriti opću suštinu i prirodu slikarstva, nego one konvencije koje u određenom trenutku razvoja povijesti umjetnosti omogućuju njegovom djelu netrivijalan (izuzetan, vrijedan) identitet. U tom smislu netrivijalni identitet imaju slike koje reduciraju svoju objektnost i ističu pikturalnost i plošnost. Kada se slika promatra kao objekt, a tu Fried usmjerava svoju kritiku na minimalističko slikarstvo *(shaped canvas,* postslikarska apstrakcija, *hard edge),* ona prestaje biti umjetnički entitet u modernističkom smislu. Fried kritiku objektnosti u slikarstvu proširuje na kritiku objekata minimalne umjetnosti. Minimalnu umjetnost naziva doslovnom umjetnošću *(literalist art),* ukazujući da ideja specifičnog objekta Donalda Judda (koji nije ni-slika-ni-skulptura) ili ideja objektnosti Roberta Morrisa narušava čistoću i autonomiju modernističkih medija slikarstva i skulpture. Čin narušavanja modernističke autonomije umjetničkog djela nalazi u situaciji koju naziva *teatralizacija objekta.* Prema formalističkim modernističkim kriterijima, recepcija umjetničkog djela zasniva se na objektu koji promatrač vidi ispred sebe. Objekt, a ne promatrač, mora biti u centru ostvarene perceptivne situacije. Između objekta i promatrača postoji jasna perceptivna razlika i distanca, dok se u minimalnoj ili doslovnoj umjetnosti ostvaruje teatarska situacija i teatralizacija objekta. U pitanju je teatarski senzibilitet jer promatrač ne percipira sam objekt (umjetničko djelo) nego situaciju između objekata, prostora i sebe. On se kreće oko objekta ili među objektima (instalacija) izvodeći performans percepcije. Promatrač promatra objekt u situaciji čiji je sudionik. Odlike umjetničkog djela se ne percipiraju unutar objekta nego unutar nastale perceptivne situacije: ono što se uzima u obzir nije dio samog objekta, nego je dio situacije u kojoj se objektnost uspostavlja i od koje ta objektnost ovisi. Dokazujući svoju tezu, Fried se poziva na umjetnika Roberta Morrisa koji tvrdi da se većina radova minimalne umjetnosti zasniva na odnosima koji su izvan samog rada, a u funkciji su prostora, svjetlosti i promatračevog vizualnog ili perceptivnog polja.
LITERATURA: Frie2, Frie3, Frie4, Meyel, Morri2

Odluka kao umjetnost. Odluka kao umjetnost je: (1) jedna od postduchampovskih strategija razvoja i primjene zamisli izvođenja ready-madea na različite oblike ponašanja i djelovanja umjetnika i (2) postobjektna strategija dematerijalizacije umjetničkog djela koja u središte rada stavlja umjetnika u psihološkom, duhovnom, političkom i egzistencijalnom smislu, pokazujući da umjetnost ne čine umjetnička djela nego koncepti umjetnika (njegove namjere i odluke). Postduchampovska i postobjektna umjetnost nije umjetnost umjetničkih djela, nego umjetnika kao objekta (body art, performans) i umjetnika kao subjekta (stvaraoca koncepata, namjera, odluka, stavova, govornih činova). Umjetnikove namjere i izvršenje tih namjera kao umjetnički rad određuju njegovo ponašanje, nastale socijalne situacije i upotrijebljene predmete. S modelima odluke kao umjetnosti radili su pripadnici fluksusa, umjetnosti ponašanja i konceptualne umjetnosti. Model rada označen terminom odluka kao umjetnost realizirao je beogradski konceptualni umjetnik Dragoljub Raša Todosijević tijekom 1972. i 1973. u performansima *Odluka kao umjetnost* (Melville College Edinburgh, SKC Beograd). Razlikuju se tri razine prezentacije: (1) proglašavanje neumjetničkog predmeta umjetničkim djelom, (2) ponašanje umjetnika kojim on iskazuje svoju odluku (namjeru) i (3) namjera i odluka kao konceptualni umjetnički objekti.
LITERATURA: Lipp10, Oliv14, Sr4, Tij1, Todos6, Todos7, Todos8, Wollh1

OHO, grupa. Grupa *OHO* (1966.-1971.), pokret *OHO-Katalog* (1966.-1970.) i komuna u Šempasu (*Družina v Šempasu*, poslije 1971.) djelovali su u okvirima slovenske nacionalne kulture, jugoslavenske kulture i internacionalne kulture 60-ih i 70-ih godina XX. stoljeća. Grupa *OHO* je prošla kroz više faza umjetničkog i postumjetničkog stvaranja, istraživanja i življenja. Njihov rad započinje sredinom 60-ih godina u presjecima neodade, fluksusa, pop arta, hepeninga i konkretne poezije. Početkom druge polovine 60-ih godina uspostavili su doktrinu reizma i provodili su je u konkretnoj (ili topološkoj) poeziji, hepeningu, radu na objektima i ambijentima. U drugoj polovini 60-ih godina grupa *OHO* prolazi kroz niz pojava povezanih s procesualnom umjetnošću: antiform art, arte povera, land art, intervencije u prirodi, body art, ambijentalna i performans umjetnost. Kraj grupe *OHO* je vezan za prijelaz iz faze umjetničkog rada u fazu života u komuni u prirodi. Grupu *OHO* su inicirali Marko Pogačnik i Iztok Geister Plamen u Kranju, a u njoj su djelovali Aleš Kermauner, Franci Zagoričnik, Milenko Matanović, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, David Nez i mnogi drugi u Kranju i Ljubljani. Pokret *OHO-Katalog* je nastao u Ljubljani povezivanjem umjetnika i pjesnika (Iztok Geister, Pogačnik, Matanović, braća Šalamun, Zagoričnik, Matjaž Hanžek, Naško Križnar, Marko Švabič, Vojin Kovač-Chubby) s teoretičarima književnosti (Taras Kermauner), teoretičarima likovnih umjetnosti (Braco Rotar, Tomaž Brejc) i filozofima i teoretičarima kulture (Rastko Močnik, Slavoj Žižek) oko ljubljanskog časopisa *Problemi*. Pokret *OHO-Katalog* je povezao različite autore s druge ili alternativne umjetničke, teorijske i intelektualne scene koji su kritički reagirali na tada dominantni umjereni modernizam u realsocijalističkim uvjetima. *Družina v Šempasu* je djelovala u selu Šempas u blizini Nove Gorice. Prvih je godina rada bila usmjerena na život u prirodi, da bi se tijekom 70-ih godina vraćala umjetnostima u rasponu od posthipi umjetnosti preko ambijentalne i ritualne umjetnosti do horizontalne plastike i skulpture.

U vrijeme nastanka *OHO*-a, interpretacije i rasprave djelovanja grupe, pokreta i komune su bile usmjerene razumijevanju novih umjetničkih, estetskih, filozofskih i društvenih pokreta (reizam, strukturalizam, poststrukturalizam, *Tel Quel*, nova ljevica, hipi kultura, siromašna umjetnost, antiform umjetnost, konceptualna umjetnost, postobjektna umjetnost, ludizam, alternativa). Taras Kermauner je razvio zamisao reizma koju je grupa *OHO* prihvatila. Prva historiziranja djelovanja *OHO*-a (Braco Rotar, Tomaž Brejc, Biljana Tomić, Ješa Denegri, Lucy R. Lippard) bavila su se ideološkim formulacijama u umjetničkom i društvenom smislu, odnosno, pitanjem identiteta *OHO*-a s obzirom na vladajući umjereni modernizam u realsocijalističkom (ili samoupravnom) društvu.

LITERATURA: Aub1, Brej1, Brej2, Brej4, Brej7, Brej23, Den11, Den12, Den13, Sden15, Ker3, Lipp10, McSh1, Nez1, Nez2, Oho1, Oho2, Oho3, Oho4, Oho5, Oho6, Oho7, Oho8, Oho9, Oho10, Pog1, Pog2, Pog3, Pog6, Sus2, Šuv9, Šuv41, Šuv98, Šuv133, Tom1, Tom2, Zab4

Ontologija mnogostrukosti. Ontologija mnogostrukosti je osnovni problem suvremene filozofije. Prema Alainu Badiou jedina moguća ontologija za Jedno/Jednog je teologija. Ako je Bog mrtav (Friedrich Nietzsche), središnji je problem današnje filozofije artikulacija mišljenja imanentnog mnogostrukosti. Jedino legitimno post-teološko mišljenje je mišljenje u i o mnogostrukostima. To mišljenje su, prema Badiou, razvijali Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida i Jacques Lacan.

LITERATURA: Bad2, Hallw1, Prou1

Ontologija umjetničkog djela. Ontologijom umjetničkog djela se naziva filozofski i teorijski pristup tumačenju postojanja umjetničkog djela ili filozofski i teorijski pristup tumačenju modusa prisutnosti i pojavnosti umjetničkog djela u svijetu. Karakteristične ontologije umjetničkog djela i umjetnosti su: (1) fundamentalna ontologija je filozofska disciplina, na primjer, Martina Heideggera, koja se bavi temeljnim ili ishodišnim pitanjima o uvjetima postojanja umjetničkog djela kroz filozofsku meditaciju o suštinskom pojmu umjetnosti, tj. općem pojmu umjetničkog djela i općem pojmu postojanja umjetnosti, odnosno, bića umjetnosti; (2) ontologija umjetničkog djela je filozofska disciplina, na primjer kod Romana Ingardena, koja se bavi metafizičkim pitanjima o uvjetima i modusima postojanja konkretnog estetskog predmeta i idealnog predmeta kao umjetničkog (muzičkog, slikarskog, arhitektonskog i filmskog) djela; (3) morfologija ili teorija forme je teorija umjetnosti, na primjer kod Adolfa von Hildebranda ili Paula Kleea, koja opisuje, objašnjava i interpretira pojedinačni-konkretni ili idealni-opći pojam i pojavnost umjetničke forme (materijalnog oblika) u specifičnim umjetnostima ili specifičnog umjetničkog djela; (4) ontologijom umjetničkog djela i umjetnosti nazivaju se različite teorijske konstrukcije, na primjer Abyja Warburga, Erwina Panofskog, Jean-Louisa Schefera, koje identificiraju, opisuju, objašnjavaju i interpretiraju specifične primjere oblikovanja, izvođenja ili proizvodnje konkretnog povijesnog umjetničkog djela, prije svega slike i skulpture; (5) kritika

ontologije umjetničkog djela je heterogeno polje tumačenja postojanja umjetničkog djela i umjetnosti kontekstualističkim, funkcionalističkim i interpretativnim koncepcijama, na primjer, konceptualna analiza Morrisa Weitza, funkcionalnost jezika umjetnosti Nelsona Goodmana, uloga interpretacije u postojanju umjetničkog djela Arthura Dantoa, razumijevanje umjetničkog djela kao teksta Rolanda Barthesa ili shvaćanje umjetničkog djela kao diskursa Michela Foucaulta.

LITERATURA: Bartl5, Bartl6, Bartl7, Bazl, Carrolln1, Carrolln4, Cazl, Colel, Čačl, Damnja7, Danl, Dan2, Dan3, Dan4, Dickl, Gad2, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Hartl, Heidl, Heid4, Ing2, Margl, Marg2, Perml, Šuv63, Weitl

Optička umjetnost (eng. Optical art, Op art). Optičkom umjetnošću nazivaju se neokonstruktivistička umjetnička djela koja vizualnom strukturom stvaraju psihofiziološki vizualni efekt i reakciju gledaoca, koristeći optičke zbunjujuće crteže, moiré efekt (iluzije vibracije kod valovitih linija), efekt simultanog kontrasta, efekt optičkog miješanja boja, osvijetljenost površine i teksture, iluziju pokreta te paradoksalno prikazivanje prostornih dimenzija (dubine, ispupčenosti) na ravnoj površini slike i Gestalt strukture. Paradoksalno se suočavaju doslovnost i iluzionizam u transformaciji objekta i prostora. Termin optička umjetnost (Optical Art, Op Art) uveden je na izložbi Williama Seitza *The Responsive Eye* (1965.). Termin se može primijeniti na djela angloameričkih autora kao što su Richard Anuszkiewicz, Bridget Riley ili Peter Sedgley koji su istraživali optičke fenomene i njihove efekte bez povezivanja svojeg rada s kritičkim i ideološkim zamislima transformacije društva i svijeta umjetničkim djelovanjem. Optička umjetnost u Engleskoj i SAD je nastala istovremeno s postslikarskom apstrakcijom, pop artom i minimalnom umjetnošću, uvodeći u konstruktivističke postupke i naslijeđe visokog modernizma stav o neutralnosti i autonomiji vizualnog (optičkog) izraza. Za nastanak optičke umjetnosti značajan je utjecaj konstruktivističkog umjetnika Josefa Albersa koji je ideje Bauhausa prenio u SAD i neokonstruktivista Victora Vasarelyja. Europski umjetnici okupljeni oko pokreta *Novih tendencija*, koji su u duhu kritičke i aktivističke umjetnosti težili angažiranom neokonstruktivizmu, pojavu optičke umjetnosti doživjeli su kao komercijalizaciju i neutralizaciju ideoloških i utopijskih vizija.

LITERATURA: Barrel, Bih6, Bih10, Com3, Den102, Legrl, Luc4, Rosl, Šuv96, Türrl, Walk2

Optičko. Optičkim se nazivaju svjetlosni procesi i događaji čija svojstva ovise o fizičkim zakonima prostiranja svjetla, a ne o receptivnim mogućnostima subjekta percepcije.

LITERATURA: Bryl, Bry4, Fos4, Gibsl, Gledl, Krausl6, Rosl, Šuv72

Optičko nesvjesno. Optičko nesvjesno je prema Rosalind Krauss naziv za sličnost između strukturiranja optičkog ili vizualnog i strukturiranja nesvjesnog. Ona polazi od teza Jacquesa Lacana iz teorijske psihoanalize i teza Fredrica Jamesona iz neomarksističke teorije kulture i društva. Prema Lacanu nesvjesno je strukturirano kao jezik i postoji prije nego što je subjekt prešao njegov prag. Prema Jamesonu političko nesvjesno je određeno dinamikom čina interpretacije kojim se pretpostavlja da čitalac, slušalac ili gledalac nikada nema tekst neposredno pred sobom u svoj njegovoj svježini, kao stvar po sebi. Naprotiv, tekstovi gotovo uvijek izlaze pred čitaoca, gledaoca ili slušaoca kao nešto već pročitano. Oni se primaju kroz natložene slojeve ranijih interpretacija i kroz natložene čitalačke navike i kategorije koje su razvijene iz tih naslijeđenih interpretativnih tradicija. Rosalind Krauss je provela kritiku modernističkog i formalističkog greenbergovskog i friedovskog pristupa koji je u vizualnim oblicima otkrivao univerzalne i bezinteresne estetske kvalitete. Modernizam je ideologija, diskurzivno polje čiji pripadnici vjeruju da umjetnost može stajati sama - autonomno, samoverificirajuće. To polje je strukturirano i organizirano tako da omogućava istovremeno i samoidentifikacije pripadnika modernizma i napade na takve identifikacije, na primjer, konfrontacije kubista (modernista) i dadaista. U uobičajenom smislu dominantna modernistička vizualnost ne želi ništa drugo nego očitovati razum, racionalizaciju, kodifikaciju, apstraktnost, ozakonjenost. Nasuprot tome, optičko nesvjesno je dimenzija neprozirnosti, ponavljanja i vremena. Ono će na osnovi jasne i prozirne modernističke, racionalistički orijentirane logike postaviti pitanja o detaljima, rastaviti cjelovitost i homogenost modernizma i refigurirati ga na druge načine. Rosalind Krauss pokazuje da su modernističke koncepcije i idealizacije čisto optičkog podložne djelovanju fikcionalizacije i značenjskog posredovanja. Veza tjelesnog i vizualnog u interpretaciji otkriva značenja koja se mogu interpretirati kao učinci strukturiranja nesvjesnog. Odnosi vidljivog i nevidljivog, vidljivog ali neviđenog i nevidljivog koje se oblikuje u vizualnom, postavljaju vidljivo kao uzorak u kojem se može prepoznati nesvjesno, zapravo, optičko nesvjesno u djelu Pieta Mondriana, Franka Stelle, Maxa Ernsta, Marcela Duchampa, Alberta Giacomettija, Hansa Bellmera, Pabla Picassa, Jacksona Pollocka,

Cyja Twomblyja, Andyja Warhola, Roberta Morrisa, Eve Hesse. Time se ukazuje na složenost nesvjesnog kao interpretacije koja se suprotstavlja dominantnoj ideologiji modernizma i kao interpretacije koja je sadržana u djelima nekih ključnih umjetnika modernizma. Drugim riječima, cjelina modernizma u povijesnom i teorijskom smislu pokazuje svoje neravnine, naprsline, proturječnosti i iskliznuća.

LITERATURA: Hind1, Hind2, Jam3, Kraus8, Kraus16, Kraus19

Optimalna projekcija. Optimalna projekcija označava bitno svojstvo avangardnog djelovanja i istraživanja koje je usmjereno preoblikovanju aktualnosti i određeno izborom budućnosti. Prema Aleksandru Flakeru pojam *optimalna projekcija* je nastao u diskusijama čeških i slovačkih rusista na simpoziju u Modroj kraj Bratislave 1967. godine. Jurij Lotman je tada istaknuo traženje *optimalne varijante* kao načelo koje karakterizira znanost i umjetnost u vrijeme dominacije avangarde 20-ih godina. Pojam *optimalna projekcija* označava kretanje kao biranje *optimalne varijante* u prevladavanju zbilje. Pojam *optimalna projekcija* se, prema Flakeru, potvrđuje u manifestima i realizacijama avangardnih pokreta kao što su futurizam, konstruktivizam, zenitizam ili ultraizam, ali i radu nekih umjetnika (Apollinaire, Krleža, Zamjatin), koji nude i postavljaju projekciju budućnosti. Pri tome "optimalna projekcija ne označava idealno strukturiranu budućnost nego postupke i procese definiranja ili pronalaženja optimalne varijante". Ona je projekcija (projekt, projektiranje unaprijed, konstruiranje budućnosti) i biranje (izbor jedne projekcije među drugim mogućim projekcijama). Za avangardu je bitan put (postupak, proces, projektiranje, istraživanje), a ne utvrđivanje rezultata (ciljna realizacija, postignuće). *Optimalna projekcija* nije utopija, naglašava Flaker, jer utopija označava mjesto ili zemlju koja ne postoji, a *optimalna projekcija* označava izbor mogućnosti u vremenu. Također, *optimalna projekcija* nije naivni biološki, politički ili društveni optimizam ili metafizička nada nego rad na traganju za mogućnostima budućnosti. Primjer *optimalne projekcije* je Tatljinov konstruktivistički *Spomenik III. internacionali* (1920.) koji nikad nije ostvaren, ali je *optimalno* projektiran. Spiralnu simboličku formu *Spomenika* Flaker tumači kao znak kretanja prema budućnosti, a činjenicu da je *Spomenik* realiziran kao model, a ne kao završena i ostvarena građevina, povezuje sa zamislima *optimalne projekcije* (projektirane mogućnosti za budućnost).

LITERATURA: Flak2, Flak4, Flak9, Flak11, Flak15

Orfizam. Orfizam je varijanta kubističkog slikarstva koja je bila usmjerena apstrakciji ili slikarstvu čistih formi. Pojam čista forma znači ne-prikazivačka forma. Orfizam je nastao i razvijao se u Parizu od 1911. do 1914. godine. Pjesnik i teoretičar avangardne umjetnosti Guillaume Apollinaire je uveo termin u povodu izložbe *Section d'Or* (1912.). Termin orfizam potiče od imena mitskog junaka Orfeja i treba označiti da se u slikarstvu oblicima i bojama komuniciraju značenja i emocije *kao što je to Orfej* činio kroz čiste forme muzike. Orfizam ili orfički kubizam se odnosi na grupu slikara koji su se u kubističkim istraživanjima odvojili od prikazivanja vizualno prepoznatljive realnosti. Prema Apollinaireu slikari orfičkog kubizma su bili: Robert Delaunay, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Francis Picabia i František Kupka. Termin su prihvatili Picabia i Delaunay. Delaunay je zamisao orfizma želio vezati za svoju slikarsku praksu. Sonia Delaunay Terk je slikala u duhu orfizma Roberta Delaunayja. Zamisli orfizma se protežu od Delaunayjevih vizualnih eksperimenata s formom i bojom (*Grad Pariz* iz 1912. ili *Sunce, Mjesec, simultanosti no. 2* iz 1913.) preko Picabijinih formalističkih asocijativnih slika (*Proljetni ples II* iz 1912. ili *Udnie. Američka djevojka /ples/* iz 1913.) do Kupkinih mističnih meditativnih slika (*Newtonovi krugovi* iz 1911.-1912. ili *Vertikalni planovi III*, 1912.-1913.). Utjecaj orfizma u SAD očituje se u djelima slikara Stantona McDonald-Wrighta i Morgana Russella.

LITERATURA: Barr1, Dori1, Frye1, Harr32, Hug1, Jaf3, Read4, Rotz1

Orgijski misterijski teatar. Vidi: Akcionizam, Body art, Performans

Originalnost. Originalnost je konceptualna, ideološka, estetička, teorijska i praktično umjetnička dogma moderne i modernizma o prvotnosti i inovativnoj izuzetnosti umjetničkog čina i djela koje iz njega proizlazi. Originalnost i njome pokazana autentičnost modernističkog umjetnika bila je nužna karakteristika identifikacije modernog subjekta, odnosno egzistencijalno izdvojene i cjelovite stvaralačke individue. Značaj originalnosti pojavljuje se u trenutku kada se gubi transcendentna veza umjetnika i asimetričnog Drugog (na primjer, kršćanskog Boga), odnosno kada umjetnik počinje stvarati iz svojih izdvojenih i individualiziranih subjektiviziranih ili društvenih intuicija. U modernističkoj umjetnosti XX. stoljeća postojala su dva pristupa originalnosti: (a) pristup koji se zasnivao na identificiranju i interpretiranju važnosti autorstva i originalnosti, posebno u onim tendencijama koje su se oslanjale na poetike izraza (ekspresionizam, fovizam, nadrealizam, aps-

traktni ekspresionizam, enformel, lirska apstrakcija, postslikarska apstrakcija), i (b) pristup koji se zasnivao na pokazivanju da je originalnost iluzija i da uvijek postoje *vanjski* uvjeti koji određuju pojavu određenog tipa rada, nezavisno o subjektu (marksizam i pojam povijesne nužnosti, društvenih uvjeta), odnosno, strategije koje su težile pokazati kako umjetnik stvara impersonalno djelo posredovanjem tehnologije ili tehnoloških institucija ili kako djelo stvara kolektivni autor (konstruktivizam, neokonstruktivizam, minimalna umjetnost, konceptualna umjetnost, tehnološka umjetnost).

Međutim, u drugom slučaju pojavljuje se suštinski modernistički paradoks: umjetnik koji posredovanjem tehnoloških sredstava ili upotrebom postojećih predmeta masovne potrošnje ili kolektivnim radom stvara impersonalno djelo, odriče se originalnosti na nivou izvođenja, dok na nivou *koncepta* zadržava uvjerenja o novom, neobičnom, posebnom ili izuzetnom autorstvu. Pojam autora odvaja se od pojma izvođača ili realizatora djela, a pojam originalnosti se pridaje inovaciji na nivou koncepta, projekta ili *ideje*.

U kasnom modernizmu nastaju teorije *papirnatog subjekta*, *hipotetičkog subjekta* ili *smrti subjekta* (Roland Barthes). Ove teorije ukazuju da subjekt umjetnika nije uzrok ili izvor djela nego obratno; da je djelo i svijet u kojem se ono pojavljuje izvor (generator) hipoteze subjekta i njezinih identifikacija s određenom povijesnom i geografskom individuom. Barthes tvrdi da djelo ne stvara subjekt nego da djelo dovršava čitalac. Michel Foucault je ukazivao da je pojam subjekta i pojam čovjeka povijesno locirana pojava koja ima povijesni razlog nastanka (doba prosvjetiteljstva u XVIII. stoljeću), razvoja (moderna i modernizam) i nestanka (kraj moderne). Ovakve i slične teorijske hipoteze bitne su za teorije postmoderne i uz povezivanje sa zamislima arbitrarnosti znaka postale su osnova postmoderne teorije bez subjekta i bez originalnosti, što je stvorilo osnovu za poetičke pristupe i teoretizacije posthistorijske umjetnosti i eklektičnog nomadskog postmodernizma. Umjetnici druge moderne ili modernizma poslije postmodernizma u 90-im godinama, koji su kritički ili dekonstruktivno reagirali na dominantnu postmodernističku *ideologiju* smrti subjekta, okreću se pitanju identiteta, bića, originalnosti, razlike jakog i slabog subjekta. Neki kritički intelektualci i teoretičari umjetnosti i kulture, na primjer Peter Weibel, ne govore o smrti subjekta nego o kraju povijesne definicije subjekta. Ukazuje se da je status subjekta i originalnosti fikcionalna ili fantazmatska konstrukcija koja se mijenja kroz povijest, ali i po sinkronijskim kulturama. Originalnost i autorstvo nisu bitna svojstva vrijednosti djela, nego ideološke, konceptualne i teorijske konstrukcije ili efekti politike i interpretacije odnosa djela i njegovog autora.

LITERATURA: Balm2, Bartl6, Bartl7, Braidl, Ferry4, Fuo5, Good9, Hegl, Heg2, Harr41, Kraus8

Ornament. Ornament je element ukrašavanja u likovnim umjetnostima, arhitekturi i umjetničkom obrtu. Ornamentikom se naziva sistem ornamenata koji su tipični za etničku zajednicu, povijesno razdoblje ili umjetnički stil. Karakteristike ornamenta su: (1) postojanje elementarnog geometrijskog, životinjskog, biljnog ili slovnog uzorka (motiva), (2) ritmičko ponavljanje identičnog ili variranog uzorka čime se stvara serijalni poredak ili poredak patterna i (3) stvaranje magijske, simboličke i dekorativne funkcije. U zapadnoj tradiciji do moderne umjetnosti ideja i realizacija ornamenta imale su značajnu umjetničko-estetsku ulogu. Povijesnom evolucijom cjelovitost ornamenta zasnovana na sintezi magijskog, simboličkog i dekorativnog postupno se gubila. Od XVIII. stoljeća do art decoa ornament ima dominantno dekorativnu vizualnu funkciju. Ornament je bio deklarativno isključen iz moderne umjetnosti i arhitekture *(Bauhaus, De Stijl)* kao tipično predmodernistički dekorativan i besmislen. Jedan od rijetkih primjera razvijanja ornamentalne strukture u modernom slikarstvu je pristup Henrija Matissea sintezi likovnih i dekorativnih umjetnosti gdje se pojavljuje kao element, ali i kao pravilo rješavanja pikturalne kompozicije.

Ornamentalni motivi se pojavljuju u nekim optičkim djelima, ali ne s dekorativnim funkcijama nego kao istraživanje optičkog iluzionističkog efekta. Jedan od rijetkih pristupa ornamentu u minimalnoj i postminimalnoj umjetnosti je niz serijalnih crteža Neše Paripovića iz 1971. i 1972. godine, u kojem je autor arhitektonsku ornamentiku transformirao u modularnu seriju geometrijskih struktura. Time je pokazao da se minimalistička serija i modularnost mogu ostvariti konceptualizacijom dekorativnih elemenata. Povratak ornamenta u umjetnost i arhitekturu vezuje se uz postmodernizam kasnih 70-ih i 80-ih godina. Ornament se pojavljuje u pattern slikarstvu sredinom 70-ih godina kao dekorativni model rješavanja površine slike. Ornamentalne strukture slikane gestualnim potezom lošeg slikarstva ostvarili su američki slikari Joyce Kozloff, Robert Zakanitch i Tina Girouard. U feminizmu ornamentalni se motiv pojavljuje kao simbol (Judy Chicago realizira ornamentalne strukture koji simboliziraju genitalije) ili ironijski znak ženskog ručnog rada. U transavangardi, anakronističkom slikarstvu i neoekspresionizmu ornamentalni motivi

su citati i slikarske simulacije predmodernističkih (renesansnih, baroknih, klasicističkih) i ranomodernističkih (art nouveau) dekorativnih detalja i kompozicijskih rješenja slike. Ornament ima funkciju citiranog znaka koji ukazuje na ishodišni povijesnostilski kontekst. Željko Kipke je u svojem slikarstvu kompozicijsku shemu ornamenta izveo kao: (1) podlogu slike kojom se ostvaruje dekorativni učinak, (2) formalno konstruiranje prostora koji nije ni perspektivni renesansni ni modernistički plošni i (3) citirani fragment koji ukazuje na magijski i alkemijski smisao ornamentalne strukture (ornamentalna struktura pokazuje se kao magijska geometrijska šifra tajnog poretka). Primjena ornamentalnih rješenja je karakteristična za: (1) formalističko svođenje ornamenta na geometrijsku shemu u neo geo slikarstvu i skulpturi (Julian Opie, Damien Hirst, Bora Iljovski, Zoran Grebenarović, Edita Schubert), (2) semantičku upotrebu ornamenta kao simboličkog ili alegorijskog traga u novoj britanskoj skulpturi (Richard Deacon *Brava*, 1990.) i (3) obnovu cjelovitosti magijske, simboličke i dekorativne upotrebe ornamenta, tj. ornament je tehnološki ili pop dekorativni proizvod u slikarstvu, instalacijama i ambijentima *modernizma poslije postmoderne* kasnih 80-ih i ranih 90-ih godina (Marjetica Potrč, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Petar Goljević).

LITERATURA: Brud1, Jab1, Loo1, Luc11, Miles1, Morga1, Orn1, Stein1, Šuv5, Šuv58, Türr1

Ostavljanje traga. Ostavljanje traga je postupak, proces ili oblik ponašanja kojim umjetnik izražava i materijalno vrednuje vlastiti koncept. Trag je ostatak, bilješka, dokument, intervencija ili otisak umjetnikovog fizičkog i mentalnog čina. Zamisao traga je inicirana u ekspresionističkom slikarstvu time što umjetnik u slici ne prikazuje svijet ili svoje fantazije nego slika postaje mjesto na kojem umjetnik ostavlja gestualne tragove unutrašnjih (psihičkih i duhovnih) doživljaja. Za razliku od ekspresionizma, zamisao traga u dadi, neodadi, fluksusu, hepeningu, pop artu, novom realizmu, postenformel umjetnosti, procesualnoj umjetnosti i postmodernoj nema funkciju izraza (ekspresije). Ostavljanje traga je čin koji dokumentira i potvrđuje postojanje umjetnika kao živog bića i ukazuje da su umjetnik i njegov čin bitna odrednica umjetnosti, a da je umjetničko djelo tek dokument njegovog djelovanja i konceptualnog formuliranja. Željko Jerman je pisao da se njegov rad oslanja na spoznaju da postoji kao ljudsko biće i da iz toga nastaje potreba da ostavlja tragove (otiske). Zamisao traga je razrađivana u različitim modelima: (1) rayogrami (dadaist Man Ray) i fotogrami (konstruktivist László Moholy-Nagy) su fotografije nastale bez fotografskog aparata, stavljanjem osvijetljenog predmeta na fotopapir, (2) Yves Klein u performansima nagim ženskim tijelima nanosi boju na platno; tako nastaju slike *Antropomorfije* (1960.), (3) Piero Manzoni ostavlja tragove da bi izrazio ego umjetnika otiskujući palac na površinu ljuske jajeta (1960.), potpisujući nago žensko tijelo u tipičnoj pozi akademskog akta (1961.) ili konzervirajući izmet kao trag ljudskog postojanja (1961.), (4) izradom figurativnih skulptura uzimanjem otiska ljudskog tijela postiže se doslovna realističnost figuralnog prikaza (od ranog popartističkog eksperimenta Georgea Segala do hiperrealističke skulpture), (5) u body art akcijama zamisao traga najčešće je realizirana ostavljanjem traga na tijelu (otisak zuba nastao ugrizom ruke Dennisa Oppenheima) ili ostavljanjem traga kretanjem tijela u prostoru (Terry Fox u performansu *Azbestni tragovi* (1970.), (6) u primarnom i analitičkom slikarstvu istraživani su različiti ne-slikarski, ne-crtački i ne-grafički postupci interveniranja na površini papira i platna, trag (otisak tijela, predmeta, olovke, površine) ima karakter intervencije kojom se označava površina i (7) u postmodernoj umjetnosti različite se strategije likovnog i značenjskog oblikovanja povezuju u nekonzistentan model stvaranja, tako da se postupci ostavljanja traga kombiniraju s tiskarskim tehnikama, slikarskim gestama, foto postupkom ili kolažno-montažnim strukturama (od ranih neodadaističkih radova Roberta Rauschenberga preko transavangardnih i neoekspresionističkih gesti do slika Željka Jermana slikanih razvijačem po površini fotopapira).

LITERATURA: Božič8, Den24, For1, Grupa1, Jerm1, Jerm2, Jerm3, Jos1, Klein2, Mah1, Manz1, Muss1, Neus2, Neus3, Novipr1, Rich1

Otpad. Otpad i smetlište su mjesta urbane kulture na koja se odlažu nepotrebni, istrošeni i zastarjeli proizvodi modernog društva. Otpad i smetlište kao negativna mjesta ili kao antiinstitucije modernističke kulture bili su privlačni za neodadu, fluksus, hepening i novi realizam. Prostor i materijali s otpada i smetlišta korišteni su kao kritički simboli, metafore i alegorije kojima se kultura koja se zalaže za tehnički progres i visoku estetiziranu umjetnost dovodi u pitanje. Američki kritičar Lawrence Alloway je 50-ih godina uveo termine *junk culture* i *junk art* (kultura i umjetnost otpadaka), da bi opisao marginalnu umjetnost u doba visokog modernizma koja se bavi ready-madeima, otpacima, smetlištem, skladištem, asamblažnim modelima ladice, kutije, ormara. Pristup otpadnom materijalu koji se razvijao u neodadi, fluksusu i hepeningu proizlazi iz postupaka kolaža, asamblaža i ready-madea. S otpadom su radili Robert Rauschenberg,

Allan Kaprow, Fernandez Arman, Daniel Spoerri, Christo, Lucas Samaras, Edward Kienholz, Louise Nevelson. Upotreba otpadnog materijala je svojstvena i postavangardnoj umjetnosti druge polovine 60-ih: (1) radovi antiform umjetnosti u kojima se ekspliciraju materijalna svojstva neuglednih otpadaka (komadi filca Roberta Morrisa, masnoće Richarda Serre), (2) siromašna umjetnost i rad Josepha Beuysa u kojoj se prirodni materijali (sijeno, vuna, voda) ili otpadne masnoće koriste kao ishodišni arhetipski tragovi ljudskog postojanja koji prethode likovnom uobličenju slike, skulpture ili objekta.
Beogradski umjetnik pripadnik grupe *Mediala* Leonid Šejka je početkom 1956. razvio metafizičku koncepciju smetlišta kao konačnog otpada. Prema Šejki koristiti smetlište kao umjetničku, slikarsku ili književnu temu više nije rad sa smetlištem. Smetlište je prostor akcije, dovršenja postojanja predmeta moderne kulture. Šejkine slike, fotografije, predmeti i bilješke dokumenti su njegovog bavljenja smetlištem. Zamisao smetlišta Šejku približava neodadi i hepeningu. Šejkina specifičnost vidljiva je u tome što on smetlište suprotstavlja svojem slikarskom radu traženja integralne slike: metafizičkom slikom u tradiciji renesansnog slikarstva. Kao što je integralna slika metafizički ideal europskog duha, tako je smetlište negacija europske moderne kulture. Tijekom 1969. Šejka je realizirao seriju slika i asamblaža pod nazivom *Skladišta*. Prema Šejkiskladište ili multiplikacija je mnoštvo objekata, struktura, metoda, stilova i informacija koje se umnožavaju i time alegoriziraju hiperprodukciju u potrošačkom društvu. Skladište je, piše Šejka, dio smetlišta najveće gustoće, tj. mnoštvo predmeta i otpadaka, ali ne samo otpadaka po istrošenosti upotrebne funkcije nego i potrošenosti značenja. Slike i crteži skladišta realizirani su kao klasifikacije predmeta, tako što su na bijelom platnu crtani i slikani predmeti (ikonički znakovi predmeta) koji su strukturirani u redove, kolone, raster ili gomilu.

LITERATURA: Allo2, Ćos1, Ćos3, Henr1, Kapr1, Kir1, Koo5, Kos1, Kult2, Subo2, Subo3, Subo4, Šej1, Šej2, Šej3

Otvoreni koncept. Vidi: Definicije umjetnosti

Otvoreno djelo. Otvoreno djelo je umjetničko djelo koje dovršava interpretator izvođenjem ili promatrač činom recepcije. Pojam otvorenog djela definirao je Umberto Eco kasnih 50-ih, rješavajući problem statusa netipičnog i eksperimentalnog umjetničkog djela. Eco je zamisao otvorenog djela primijenio na muzičku neoavangardu (Stockhausena), djela enformela, estetiku televizije i Joyceov roman *Finneganovo bdijenje*. Roland Barthes je u tekstu *Smrt autora* (1968.) postavio koncept teksta/djela koji ne potječe od autora nego teksta/djela koje ima beskrajno mnogo realizacija kroz proces recepcije. Barthes je u eseju *Od djela do teksta* (1971.) postavio koncept suštinskog obrata od produkta pisanja koji vodi cilju, tj. djelu, prema samoj praksi pisanja koja vodi tekstu, a to znači društvenom prostoru koji ne ostavlja sigurnim ni jedan jezik, izvana, niti bilo koji subjekt iskazivanja na položaju suca, gospodara, analitičara, ispovjednika, tumača. Julia Kristeva je konceptom intertekstualnosti prešla s pozicije teksta kao zatvorenog i završenog poretka znakova, na tekst kao otvorenu mogućnost odnosa jednog teksta ili djela i drugih tekstova i djela u kulturi. Značenja određenog djela ne proističu iz njega samog nego iz njegovog mapiranja među drugim povijesnim i aktualnim tekstovima kulture.
Otvoreno djelo pruža promatraču i čitaocu uvjerenje da svijet u kojem on promatra ili čita djelo nije nikakav stečeni red koji mu garantira konačna rješenja, nego je to svijet u kojem je on odgovoran sudionik koji se mora kretati naprijed prema hipotetičkim i promjenljivim rješenjima, u neprestanoj negaciji postojećeg i u davanju novih prijedloga. Otvoreno djelo ima pozitivnu vrijednost koja je izvan područja čistog estetskog iskustva. Poetika otvorenog djela teži unapređivanju interpretatorove i promatračeve svijesti o slobodi, i njezinom postavljanju u aktivan centar mreže neiscrpnih odnosa. Djelo je otvoreno i dinamičko, budući da je otvoreno integracijama i stvaralačkim dopunama, uvodeći interpretatora i promatrača u igru organske vitalnosti umjetnosti. Djelo u pokretu je specifična varijanta otvorenog djela. Ono se zasniva na autorovu pozivu promatraču da ne bude samo uživalac nego da zajedno s njim sudjeluje u fizičkom uobličenju djela ili transformacijama materijalnog oblika djela. Karakterističan primjer otvorenog djela je mobil, tj. umjetnički objekt čiji su fizički dijelovi pokretni. Elementi mobila pokreću se motorom ili intervencijom promatrača koji ih premješta i pomiče.

LITERATURA: Bart16, Bart17, Cag1, Cag2, Cag3, Cag4, Cag5, Cag6, Cag7, Cve1, Ec1, Henr1, Kapr1, Kir1, Kos1, Kult2, Legr2, Weit1

Označitelj. Označitelj je konstitutivni materijalni dio znaka koji zastupa pojam, odnosno, značenje i smisao. Prema Ferdinandu de Saussureu svojstva označitelja su arbitrarnost i diferencijalnost. Utjecajnu metafiziku označitelja razvio je Jacques Lacan. Nesvjesno je, prema Lacanu, domena znakova, a to znači da je u poretku označiteljskog sistema. Time što je nesvjesno interpretirao kao označiteljski sistem: (a) oslobodio je nesvjesno bioloških značenja, (b) oslobodio je nesvjesno ekspresivnog i postavio ga kao sistem, (c)

približio je nesvjesno i jezik, (d) argumentirao je da se mehanizmi nesvjesnog u nekim aspektima podudaraju s mehanizmima jezika, (e) povezao je jezik i subjekt, pokazavši da označitelju uvijek pripada subjekt, čime je svoju teoriju subjekta definirao kao antihumanističku – u središtu teorije nije subjekt nego označitelj koji određuje subjekt. Lacan je de Saussureovu formulu lingvističkog znaka određenu odnosom označenog (zamisli, pojma, predodžbe) i označitelja (zvuka, nosioca znaka, materije) izrazio matemom: O/o, koji se čita: "Označitelj kroz označeno", gdje crta između označitelja i označenog ima karakter pregrade. Lacanovsku dijalektiku znaka karakterizira dominacija označitelja nad označenim (seksualnost upotrijebljene metafore je očita, označitelj odgovara idealitetu falusa, označeno je pasivni, proizvedeni element, možda i žrtva označitelja). Pregrada simbolički prikazuje opiranje (otpor) uspostavljanju značenja. Lacan je dao više, često i proturječnih, definicija označitelja u širokom rasponu od lingvističkog postdesaussureovskog određenja preko materijalističke interpretacije do metafizike subjekta: (1) označitelj je slušni materijal što, ipak, ne znači zvuk, (2) označitelj je znak koji ne upućuje na objekt, koji ne ostvaruje funkciju referiranja (ukazivanja) na ono izvan znaka u svijetu, (3) označitelj treba shvatiti kao nešto različito od značenja, razlikuje ga to što je po sebi bez značenja, (4) označitelj ima vlastite zakone nezavisno o označenom, (5) od znaka postaje označitelj, moment kojem je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna točka koja se otvara primanju različitih smislova, (6) označitelj je instrument kojim se izražava iščezlo označeno, (7) označitelj je imperativ, zapravo, bez strukturiranja označitelja nikakav prijenos smisla nije moguć, (8) označitelj treba shvatiti kao materijal jezika, a jezik nije nematerijalan, (9) označitelj je znak koji upućuje na drugi znak, koji je kao takav strukturiran da bi označio odsutnost jednog drugog znaka, (10) označitelj je ne-smislen, on je glup, zato što dobiva smisao kao slova pisaćeg stroja, samo kada prebriše jedan drugi označitelj zauzevši njegovo mjesto na ispisanoj stranici, (11) označitelj se odražava samo u premještanju koje je usporedivo s premještanjem u svjetlećim reklamama ili obratnim memorijama kompjutera, (12) označitelj je cjelina manjka, (13) označitelj materijalizira smrt, (14) označitelj ima funkciju falusa, dakle ima aktivnu funkciju u određivanju učinaka u kojima se ono što je podatno označavanju pojavljuje kao ono što podnosi biljeg označitelja, postavši preko te žudnje označeno, (15) označitelj može djelovati samo ako je prisutan u subjektu, odnosno, označitelj može djelovati samo ako se smješta u vlastitoj tvorevini - subjekt je njegova tvorevina, (16) funkcija označitelja se određuje samo odnosom s drugim označiteljima, (17) jedan označitelj zastupa subjekt za neki drugi označitelj. (18) za jedan označitelj svaki drugi označitelj može zastupati subjekt, (19) jedan označitelj zastupa subjekt za sve druge označitelje, ili (20) označitelj je ono što zastupa subjekt za jedan drugi označitelj, a ovaj označitelj bit će, dakle, označitelj zbog kojeg svi drugi označitelji zastupaju subjekt; u nedostatku tog označitelja svi ostali ne bi zastupali ništa.

Ma koliko se razlikovale, navedene definicije ukazuju na fundamentalne strukturalističke, materijalističke i psihoanalitičke odrednice označitelja. Lacanove odrednice su strukturalističke zato što označitelj tumače tek u strukturalnom odnosu barem dva označitelja. Definicije su materijalističke zato što materijalnost označitelja nadređuju označenom i značenju, pa time zasnivaju materijalističku teoriju jezika. One su psihoanalitičke zato što označitelj predočavaju kao idealitet aktivnog činioca seksualnosti, tj. kao falus u odnosu sa Zakonom. Bitna posljedica strukturalističke, materijalističke i psihoanalitičke teorije označitelja je da struktura jezika uvijek postoji prije nego što subjekt u određenom trenutku mentalnog razvoja prijeđe njegov prag, tj. jezik je strukturiran u nesvjesnom, što znači da je nesvjesno dano kao označiteljski poredak (lanac označitelja, mreža označitelja).

Sa stajališta teorijske psihoanalize umjetnička djela, magijski predmeti, religiozni obredi, seksualni ili kulinarski običaji i svakodnevni govor podređeni su označiteljskom poretku. Klasična zapadna tradicija umjetnosti može se metaforično imenovati kao imperij simbola, modernistička kultura kao prostor prisutnosti znakova, a postmoderno doba kao struktura označitelja. U tradicionalnoj umjetnosti mimezisa označiteljski poredak anticipira značenja teksta (religioznog, književnog, likovnog, kazališnog, glazbenog) stvarajući osnovu za preobrazbu samog znaka u fikcionalni simbol i strukturalnog poretka simbola u metaforični ili alegorijski narativni tekst. Označiteljski mehanizmi su skriveni u dubinskim (arheološkim) slojevima jezika. Modernizam, avangardu i neoavangardu karakterizira redukcija tradicionalnog metaforičnog, alegorijskog i simboličkog narativnog teksta u nenarativni tu-prisutni znak (tekst-znak, sliku-znak, balet-znak, kazalište-znak, film-znak). Kada kubofuturistički pjesnik Aleksej Kručonih piše pjesmu sastavljenu od samoglasnika, teži bespredmetnoj i besformnoj pojavnosti čiste materijalnosti jezika (označitelju), ali njegov produkt postaje znak-pjesma, tj. minimalni poredak koji za sebe govori da je pjesma nastala iz pjesme (znak za pjesmu, za poeziju). Slično

se događa u bespredmetnom suprematističkom slikarstvu, u besformnosti slikarstva enformela, u strukturalnom optičkom filmu ili konkretnoj neverbalnoj poeziji - tekst postaje znak za posebnost i autonomiju umjetnosti (djela, žanra, povijesti). Za modernistički reduktivistički utopijski poredak umjetničkog djela označitelj je ideal kojem se teži, ali koji se ne dostiže i koji izmiče u pojavnostima djela. Teorija označitelja je u francuskoj kulturi (europskom civilizacijskom horizontu) nastala kao intelektualna kasnomodernistička teorija jezika, semioloških sistema i problematiziranog autonomnog subjekta društva, kulture i umjetnosti. Razvoj postmodernističke teorije u SAD pokazao je da tehnološka i proizvodna makro-organizacija društva u "eruptivnoj i nekontroliranoj proizvodnji roba, informacija i potrošnih vrijednosti" prelazi preko znaka (ide iza znaka) dolazeći do označitelja i lančanih odnosa označitelja koji u potrošnji zastupaju subjekt i uvijek iznova redefiniraju njegov društveni status. U eklektičnoj postmodernoj teoriji umjetnosti 80-ih zamisao označitelja se ne otkriva u formalnim rezultatima redukcije strukture umjetničkog djela nego, naprotiv, u obilju narativnih diskursa koji gube realnu referencu u svijetu i time se pokazuju kao anticipacije povezivanja označitelja u stvaranju, transformaciji, premještanju i potrošnji odloženih i odsutnih značenja. Može se reći da fikcionalnost umjetničkog djela pokazuje svoj materijalni skelet. Ne može se doći do samog označitelja (besformne, prazne čiste materije), jer kada se taj posljednji reduktivni oslonac formulira kao umjetničko djelo, uvijek postaje znak i biva podređen simboličkom radu-redu. Označitelj se može nagovijestiti i naslutiti u efektima prikazivanja prikazanog (*mimezisu mimezisa*) i u dekonstruktivnoj arheologiji prikazivanja značenjskih odnosa u narativnim pričama i produktivnosti teksta. Postmoderna umjetnost i teorija postmoderne otkrivaju označitelja pokazujući da se u strukturi jezika (diskursa, umjetničkog djela, oblika ponašanja, mode, običaja, kontekstualizacije vizualnog predloška) nalazi označiteljski poredak. Označiteljski poredak ne donosi novo značenje, ali po svojoj prirodi uvijek anticipira smisao razotkrivajući donekle unaprijed njegove razmjere. S druge strane, 90-ih godina s prevlašću teorije kulture (teorija roda, feminizam, postkolonijalni studiji) nad teorijom umjetnosti dolazi do pomaka od interpretacije označitelja prema interpretaciji moći i politike označenog i, zatim, strategijama proizvodnje, razmjene i potrošnje značenja. Na primjer, prije svega se govorilo i pisalo o diskurzivnim okružjima i političkim efektima umjetničkog djela, na primjer, o robnom fetišizmu, filmičnosti, seksualnosti ili nasilju u fotografijama Cindy Sherman ili Barbare Kruger. Njihov rad postao je tek daleka konceptualno ili tekstualno predočena referenca za diskurzivne rasprave o društvenim i kulturnim strategijama. Rosalind Krauss je zapazila ovu karakterističnu situaciju i ukazala na nezanemarivu ulogu označitelja u materijalnom strukturiranju djela: "nijedan od ovih kritičara nije pretpostavljao da je Cindy Sherman umjetnik koji konstruira ove slike - da označeno može biti funkcija toga kako ona, zapravo, konstruira njih. Označitelj nije baš prazan, nije formalna operacija; on kontrolira koja će vrsta značenja biti izazvana u radu."

LITERATURA: Bart7, Kord1, Kord3, Kord4, Kord9, Lac2, Sos1, Žiž2, Žiž3, Žiž4, Žiž8, Žiž30

Označiteljska praksa. Označiteljska praksa je praksa preobrazbe materijalne strukture teksta (produkcije značenja, preobrazbe značenja). Prema Juliji Kristevoj označiteljskom praksom naziva se preobrazba prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja, čime se nagovještava dinamička materijalna intervencija teksta u njegovom tekstualnom ili semiotičkom kontekstu. Označiteljska praksa istovremeno strukturira i destrukturira okružje teksta. Subjekt je označiteljskom praksom stavljen u proces *(sujet en procès)*, što znači da je svaka njegova samoidentifikacija podvrgnuta osporavanju, krizi i preobrazbi. Zamisao označiteljske prakse uvedena je iz dva relativno bliska teorijska konteksta: (a) iz lacanovske teorijske psihoanalize u kojoj se tim pojmom opisuje dominacija označitelja (materije) nad označenim u funkcijama znaka, (b) iz poststrukturalističke kritike znaka kao statičkog poretka, ukazivanjem da je znak, po Jacquesu Derridai, tek jedan moment (aspekt prakse) u procesu preobrazbe značenja. Odnos teksta, konteksta i subjekta nije statičan poredak (struktura) ili sistem (prema *Tartuskoj školi*) nego dinamičan odnos gradnje i razgradnje (prakse) u materijalnim (označiteljskim) društvenim okolnostima, prvenstveno klasne borbe.

LITERATURA: Cow1, Ff1, Ff2, Gube1, Kris1, Kris2, Kris3, Kris4, Kris5, Rot8, Šuv89, Umetnostd1, Vujano2, Vujano6, Žiž2, Žiž30

P

Pafama. *Pafama* (njem. PApier-FArben-MAlerei) ili *Arbos* (ARtija-BOja-Slika) naziv je za apstraktne zenitističke kolaže. Jo Klek je uveo pojam *Pafama* 1922. da bi označio svoje zenitističke likovne eksperimente. Ljubomir Micić je šifru *Pafama* preveo kao *Arbos* i manifestno odredio u tekstu *Nova umjetnost* (*Zenit* br. 34 i 35, Beograd, 1924.).
Micićev pojam ARBOSA je modernistička koncepcija slike kao autonomne konstruktivne tvorevine koja je nastala u duhovnom okviru teorije slikarstva De Stijla, Bauhausa i ruske konstruktivističke i suprematističke umjetnosti. Po Miciću svaka slika je zasebna priroda. Slika je omeđena svojim pikturalnim prostorom koji određuje njezine kvalitete. Slika je nemimetička, što znači da nije zasnovana na načelima prikazivanja, nego konstruktivnim i formalnim načelima stvaranja pikturalne plohe. Micić aksiomatski tvrdi da su za sliku važni osnovni principi slikarstva, što je eksplicitni avangardistički modernistički stav. Principi novog slikarstva mogu se klasificirati u tri kategorije: (1) forma, (2) boja i (3) prostor. Novo slikarstvo se emancipiralo od književnosti i povijesti, Micićevim riječima, od fotografičnosti i amaterskog kopiranja. Zenitističko slikarstvo je *arbos-slikarstvo* Joa Kleka. Micić Mihaila Petrova i Joa Kleka naziva jedinim zenitističkim slikarima. *Arbos* slikarstvo je zasnovano na ekonomiji materijala, rada i djelovanja. Konstatacija o ekonomskoj funkciji i primarnoj konkretnosti slikarskog materijala je srodna zapažanjima Thea van Doesburga o novom plastičkom slikarstvu i Kazimira Maljeviča o ekonomskim principima organizacije slike u suprematizmu. Micić se zalaže za primarnu formalnu kombinatoriku materijalnih sredstava kao što su papir, boja i slika. Po njemu: "Ni na jednom planetu ne može biti ovako živih i ovako efektnih boja, kao na našim arbos slikama, koje pružaju najčistije forme, kao da su rezane u mramoru ili staklu." Jo Klek je kolaže nazvane *Pafame* radio od 1922. do 1924. godine. Prvi put ih je izložio na *Prvoj Zenitovoj međunarodnoj izložbi nove umetnosti* u Begradu 1924., gdje je izložio devetnaest djela od kojih je većina izgubljena. Sačuvana je samo jedna *Pafama*. To je apstraktna geometrijska kolažna kompozicija s višebojnom strukturom na crnoj podlozi. Višebojna struktura je kolažna kompozicija geometrijski izrezanih komada papira u boji (crveni trokut, plavi pravokutnik). Kolaž je po karakteristikama kompozicije blizak konstruktivističkim rješenjima El Lissitzkog i suprematističkim kompozicijama Kazimira Maljeviča. Analizom sačuvane *Pafame* postavljaju se tri karakteristična pitanja avangardnog i modernističkog apstraktnog slikarstva: (1) pitanje ontološkog statusa slike, (2) pitanje semiotičkog statusa slike i (3) pitanje funkcije slike u avangardnoj, modernističkoj i marginalnoj jugoslavenskoj kulturi.
Ontološki status *Pafame* svodi se na pitanje definicije (slikarskog) umjetničkog djela i na pitanje morfologije forme slike. Kolažna struktura *Pafame* remeti uobičajeni poredak slike (pikturalnog poretka) svođenjem slike na kolaž-model. Za razliku od kubističkog kolaža, gdje je kolažni postupak integriran u pikturalni poredak slikarstva, Klekova *Pafama* je kolaž koji pikturalne elemente (svojstva površine prekrivene pastelom) koristi kao indekse koji podcrtavaju kolažna svojstva djela i njegovu morfološku provizornost (privremenost, arbitrarnost). Uspostavljena forma zahtijeva uvođenje definicije novog tipa umjetničkog djela, koje nije estetski proizvod nego i primjer novog umjetničkog stvaralačkog i konceptualnog preoblikovanja prirode slikarstva. Reći za umjetničko djelo da je primjer, znači da umjetnik ne izražava nego koncipira, odnosno modelira novi ili drugačiji pojam slike (ili vizualnog predloška). Klekov pojam *Pafama* i Micićev pojam *Arbos* nisu samo manifestne geste (retoričke izjave), nego zahtjevi da se praktično i teorijski promijeni ontologija (prisustvo, pojavnost i izgled) slike i slikarstva kao umjetnosti. Umjetničko djelo nazvano *Pafama* osigurava legitimnost preobrazbe prirode slikarstva kao umjetnosti modernog doba. Morfologija kolaža *Pafama* je specifična i posebna u odnosu na tipičnu apstraktnu morfologiju u jugoslavenskom slikarstvu 20-ih godina. Tipična morfologija jugoslavenskog apstraktnog slikarstva je analogna asocijativna forma čiji je izgled izveden iz figurabilne forme, drugim riječima, forme koja je izvedena pikturalnom preobrazbom figure ili prizora. *Pafama* se generički ukazuje kao apstraktni formalni poredak koji nije izveden iz analognih pretpostavki oblikovanja, nego iz formalnih, uvjetno rečeno sintaktičkih pretpostavki o odnosu vizualnih elemenata. Vizualni elementi koji konstituiraju *Pafamu* su primarne geometrijske plošne forme koje prethode znakovnom poretku i zato pripadaju redu efekata označitelja. Ovdje označiteljski karakter geometrijskih formi treba shvatiti kao lišavanje viška smisla: (1) viška smisla koje nose ikoničke forme, ali i (2) viška

smisla koje nose simboličke aikoničke forme. Upotrijebljene forme su samo TU prisustvo forme kao materijalne činjenice u plohi slikarstva. Time se potvrđuje da Klekove *Pafame* pripadaju predsemiološkim djelima apstraktne umjetnosti. Njihovo značenje je doslovni opis prisutnosti i izgleda slike, a njihov smisao je odnos prema definiciji slikarstva. Smisao *Pafame* ne proizlazi iz izgleda djela, nego iz njegovog odnosa prema pojmu slikarstva. Zato je *Pafama* konstitutivna interpretacija slikarstva kao moderne umjetnosti. Micićeva zamisao ARBOS slikarstva i Klekove realizacije kolaža *Pafama* su jedini primjer radikalnog apstraktnog, geometrijskog i plošnog modernističkog slikarstva u jugoslavenskoj umjetnosti između dva rata. U modernističkom poetičkom smislu ovo slikarstvo karakterizira: (1) antimimetizam - kolaž nije nastao redukcijom mimetičkog motiva, nego je konstruiran iz prešutnih pravila apstraktne geometrijske umjetnosti, (2) bespredmetnost - kolaž nije iluzionistička struktura geometrijskih formi koje izražavaju čisti osjećaj bespredmetnosti, (3) plošnost - kolaž je neiluzionistički geometrijski poredak koji ističe plošnu konfiguraciju dvodimenzionalnih geometrijskih elemenata, drugim riječima, postignuto je suštinsko svojstvo modernističkog slikarstva da slika pokazuje svoju plošnu prirodu upravo u onom smislu koji naglašava Clement Greenberg: "pridavanje značaja neizbježnoj ravnini ostaje fundamentalni element procesa pomoću kojih se pikturalna umjetnost kritizira i definira prema modernizmu. Samo je ravnina jedinstvena i svojstvena ovoj umjetnosti" i "ravnina i dvodimenzionalnost su bila jedina svojstva koja slikarstvo nije dijelilo ni s jednom drugom umjetnošću. Tako se modernističko slikarstvo prvenstveno orijentiralo ravnini", (4) pikturalnost - kolaž nije bilo kakva ploha, nego ploha koja je radom umjetnika čisto slikarskim materijalima i efektima oblikovana u jedinstveni poredak, (5) konkretizam - kolaž je konkretna struktura jer pokazuje svoju prostornu i pikturalnu materijalnost kao umjetničku činjenicu, i (6) primarnost - kolaž je realiziran primarnim elementima (papir i boja) koji ulaze i u njegovu definiciju, značenje i naslov).

LITERATURA: Benso1, Benso2, Bri4, Bu1, Den102, Hor2, Košč4, Kreč2, Markuš1, Pass1, Prot4, Subo5, Subo6, Sus6, Šuv89

Pakiranje. Pakiranje, čin omotavanja, prekrivanja i skrivanja objekta koji se izlaže kao umjetničko djelo ili na kojem se intervenira. Zamisao pakiranja razrađivao je američki dadaist Man Ray. On je realizirao djelo *Zagonetka Isidorea Ducassea* (oko 1920.), jedan misteriozni neidentificirani objekt zapakiran tkaninom i konopom. Rayov rad je bio posvećen misterioznom i egzotičnom Lautréamontu, alijas Isidoreu Ducasseu, kojeg su nadrealisti smatrali "proto-nadrealističkim božanstvom". Zamisao pakiranja je do razrađene i primjenjive strategije umjetničkog izražavanja i interveniranja razradio Christo tijekom 60-ih godina. Njegov rad povezuje se s novim realizmom, neodadom, fluksusom i land artom. Iz čina pakiranja Christo je odstranio mistične, magijske i ritualne elemente Man Rayovih radova. Njegov čin pakiranja je prazan i hladan postupak koji ukazuje da svaki objekt, od upotrebnog predmeta (*Upakirani časopis Life,* 1962.), preko arhitektonskih zdanja (*Upakirana fontana u Spolettu,* 1968.), do geografskog *lokaliteta (Upakirana obala,* 1970.) može biti upakiran i proglašen umjetničkim djelom. Christo je težio kompleksnijim tehnološkim realizacijama. Ishodišna jednostavnost postupka tijekom 70-ih i 80-ih transformirala se u želju za ostvarenjem pothvata (grandioznog čina savladavanja prostora). Osim pakiranja realizirao je pregrade (*Željezni zastor,* 1962. ili *Pregrada doline,* 1970.-1972.) i okvire (*Okruženi otoci,* 1980.-1983.) koji imaju karakter ambijentalne intervencije u makrogeografskom prostoru.

LITERATURA: Bard1, Cab1, Chr1, Duv1, Henr1, Jon4, Kult2, Lipp1, Luc5, Mon1

Par. U zajedničkom djelovanju dvaju umjetnika, koji čine par, umjetnički rad je kolektivno djelo. Parovi u postavangardnoj umjetnosti su performans umjetnici Gilbert & George, Marina Abramović i Ulay, konceptualni umjetnici Hilla i Bernd Becher, Ratomir Kulić i Vladimir Mattioni koji djeluju pod nazivom *Verbumprogram,* ambijentalni umjetnici Helen Mayer Harrison i Newton Harrison, Dinos i Jake Chapman, video umjetnici Nuša i Srečo Dragan, predstavnici umjetnosti perestrojke Komar i Melamid, ukrajinski postsocijalistički umjetnici Arsen Savadov i Georgij Senčenko, postmoderni ambijentalni umjetnici Alen Ožbolt i Janez Jordan koji djeluju pod nazivom *Veš slikar svoj dolg,* hrvatski medijski umjetnici Željko Serdarević i Darko Fritz, Greiner i Kropilak.

LITERATURA: Bech1, Bech2, Den92, Geor1, Kent1, Rossa1, Sus1, Sus2, Šuv134, Todos1, Ver1, Zup1

Paradigma. Paradigma, skup uvjerenja, vrijednosti, znanja, značenja, prešutnih ili javnih pravila, konvencija, postupaka, oblika izražavanja, tehničkih, stilskih i ikonografskih rješenja zajedničkih pripadnicima umjetničke, znanstvene, teorijske ili političke zajednice u određenom vremenu. Pojam paradigme uveo je početkom 60-ih godina filozof znanosti Thomas Kuhn, razmatrajući pojam znanstvene paradigme i smjene znanstvenih paradigmi u povijesti znanosti.

Ideja paradigme primijenjena je na umjetnost u teorijskim raspravama engleske grupe *Art&Language*. Primjena pojma paradigma na umjetničku praksu, povijest i kritiku očituje se u postavljanju pitanja o prirodi sinkronije (sadašnjosti, aktualnosti) i dijakronije (povijesti, evolucije, revolucije) umjetnosti: da li je razvoj umjetnosti najbolje odrediti terminima kontinuiteta autonomnih umjetničkih vrijednosti (kao što se to čini u modernističkoj teoriji Clementa Greenberga) ili terminima katastrofičnih i revolucionarnih proboja i ekscesa koji mijenjaju značenja, pojam i praksu same umjetnosti (kao što se to čini u avangardama, neoavangardama, postavangardi i postmodernizmu).
Pripadnici različitih paradigmi su slični pripadnicima različitih kultura i civilizacija. Paradigma je relativno zatvorena zajednica, s vlastitim unutrašnjim razvojem, a povijest umjetnosti je više mreža nego povijesni pravocrtni tijek različitih paradigmi. Da bi netko postao pripadnik paradigme, mora steći i prihvatiti javna i prešutna pravila paradigme tijekom pripreme za članstvo u zajednici. Pojam intuicije pripadnika paradigme nije individualni pojam, nego su intuicije provjerena i zajednička svojstva zajednice, a početnik ih stječe obrazovanjem i prihvaća kao prešutno znanje. Paradigma nastaje kao kontekst razvijanja i uspostavljanja umjetničkog rada kao stila, mode, pokreta (avangardni, neoavangardni i postavangardni pokreti) ili makrokulturološke formacije (renesansa, barok, romantizam, modernizam, postmodernizam). Za umjetnički pokret ili makrokulturološke formacije paradigma je opće umjetničko, estetsko i ideološko dostignuće koje zajednicu teoretičara i praktičara u određenom vremenu usmjerava specifičnim problemima i rješenjima (likovnost, autonomija umjetnosti, intermedijalnost, dematerijalizacija umjetničkog djela, obnova slikarstva). Razlikuju se pojmovi: (1) normalna paradigma umjetnosti – ustaljena i stabilna zajednica praktičara i teoretičara zajedničkih uvjerenja, pravila, znanja, metoda, problema i načina izražavanja, bez potrebe individualnog preispitivanja osnovnih postavki i konstitucije paradigme; (2) kriza paradigme umjetnosti – trenutak u djelovanju zajednice, u kojem svi članovi ne odgovaraju na isti način na neki problem. To je trenutak kada dolazi do preispitivanja i dovođenja u sumnju osnovnih postavki i intuicija paradigme; (3) umjetničke revolucije ili nastanak nove paradigme umjetnosti – trenutak napuštanja određene paradigme, njezinog odbacivanja kao preživljene i zamjenjivanja novom paradigmom.
LITERATURA: ArtlaI1, Harr12, Kuh1, Marg4, Or6

Paradoks. Paradoks: (1) oblik ponašanja, govor, tekst ili slika koji prikazuje naizgled nemoguću i nevjerojatnu situaciju, suprotnu iskustvu i znanju, a ipak istinitu; (2) govor, tekst ili slika koja izgleda istinita, sukladna iskustvu i znanju, ali je neistinita i ne odgovara prirodnom ili uobičajenom poretku stvari. Paradoks je odlika originalnog stvaralačkog mišljenja kojim umjetnik prekoračuje granice racionalnosti i uobičajene umjetničke prakse i dosiže umjetničke rezultate koje racionalnim putem ne bi dosegnuo (romantičarski koncept paradoksa). Vizualni i likovni paradoks zasniva se na kompoziciji slike, skulpture, fotografije ili filma kojim umjetnik optičkom iluzijom stvara neočekivani efekt. Vizualni i likovni paradoks ostvaren optičkom iluzijom svojstven je optičkoj umjetnosti kao iluzija treće dimenzije na površini slike ili privid vibriranja ili kretanja statične površine (optička umjetnost). Paradigmatski paradoks vizualnog i likovnog djela zasniva se na: (1) prikazivanju određenim stilom prenesenim u drugi, na primjer: metafizičko slikarstvo Giorgia de Chirica je paradoksalno jer on u renesansne motive i kompozicije unosi slikarski diletantizam, ironiju, apsurd i primitivizam svojstven antiumjetnosti XX. stoljeća; (2) povezivanju simbola i predodžbi jednog kulturološkog modela s drugima. Na primjer: postmoderni slikar Željko Kipke osnovu slike konstruira kao dvodimenzionalnu geometrijsku strukturu (pattern) kojoj suprotstavlja mimetički predstavljen predmet, zgradu ili zapis teksta, koristeći se linearnom ili inverznom perspektivom. Pritom upotrijebljeni likovni elementi imaju simbolička značenja koja ukazuju na povijesne i civilizacijske stilove umjetnosti, svijet alkemije i magije. Značenjski paradoks vizualnog i likovnog djela, zasnovan na prikazivanju nemogućih i fantastičkih situacija realističkim sredstvima prikazivanja, ostvaren je u Escherovoj grafici *Ruke koje crtaju* na kojoj se prikazuju dvije ruke od kojih svaka crta onu drugu. Cjelokupni opus Renéa Magrittea transformira nadrealističku metodu slikarskog prikazivanja, koja treba isprovocirati nesvjesno i omogućiti neočekivane konceptualizacije, u istraživanje likovno-značenjskog paradoksa. Magritteove paradoksalne slike dovode do iznenadnog mentalnog situiranja predstavljenog predmeta, odnosno teorijskog problematiziranja likovnih umjetnosti. Na primjer, cipela s prstima oživljava svijest o njezinom materijalu (koži), a tekst "To nije lula" ispod naslikane lule ističe razlike između prikazanog i stvarnog u slikarstvu.
Paradoksalni odnosi uspostavljaju se i u ready-madeima: (1) Duchampova *Fontana* (1917.) je pisoar izložen kao skulptura i nazvan fontana (u pisoar tekućina ulazi, a iz fontane izlazi); (2) Man Rayov ready-made *Poklon* (1921.) napravljen je tako da šiljci na plohi oduzimaju utilitarni smisao glačalu; (3) šalica,

pladanj i žlica Meret Oppenheim presvučene su krznom; nije u pitanju samo paradoksalni kontradiktorni spoj uobičajenih predmeta i neočekivane pojavnosti nego i nadrealistički efekt koji nastaje zamjenom čulno neutralnog porculana tipičnog za šalicu erotiziranim krznom, čime nagovještava dodir usnica i krzna. *Art&Language* tijekom trideset godina koristi paradokse jezika i koncepte umjetnosti. U *Lecherovom eksperimentu* (1971.) paradoksalno su suočene modernističke definicije skulpture kao trodimenzionalnog prostornog predmeta srednjih dimenzija s nevidljivim elektromagnetskim prostornim fenomenom (stojeći val) koji po prostornom i dimenzionalnom karakteru može biti prihvaćen kao skulptura, a po vizualnom ne može. Na prijelazu iz 70-ih u 80-te *Art&Language* je realizirao paradoksalne slike koje otkrivaju prirodu ideološkog determiniranja umjetničkog rada, prikazujući motive sovjetskog socrealističkog slikarstva (Lenjinovi portreti) oblicima izražavanja tipičnim za američki apstraktni ekspresionizam Jacksona Pollocka.

Umjetnik često ne stvara konceptualni paradoks namjerno nego greškom u mišljenju. Na primjer, smatrajući da stvara u jednom stilu, stvara u drugom, zanemarujući sve bitne odlike stila kojim se bavi. Pojam teorijskog paradoksa je relativan. Na primjer: (1) teoretičari konceptualne umjetnosti pokazuju da je estetička teorija modernizma (od Clivea Bella i Rogera Fryja do Clementa Greenberga) zasnovana na paradoksu jer tvrdi da umjetnički čin prethodi znanju, vrijednostima i teoriji umjetnosti, odnosno da je autonoman i nezavisan o utjecaimja drugih disciplina; (2) teoretičari visokog modernizma konceptualnu umjetnost smatraju paradoksom i anomalijom suvremene umjetnosti, budući da se ona zasniva na teorijskim i jezičkim, a ne morfološkim likovnim aspektima. Paradoksalno ponašanje umjetnika (dada, nadrealizam, neodada, fluksus, body art, performans, umjetnost ponašanja) je postupak kojim umjetnik krši norme uobičajenog ponašanja u građanskom društvu i uvodi neočekivane, egzotične i provokativne oblike života, pokazujući ih kao normalne i uobičajene. Na primjer, engleski umjetnici Gilbert & George oblače se i ponašaju po standardima engleske više klase i svijeta biznisa i upravo takvim ponašanjem pokazuju svoje homoseksualne sklonosti i erotske fantazije. Paradoks se pojavljuje s apsurdom, ironijom, parodijom i humorom, čime se retorički naglašava vizualni, likovni i značenjski poremećaj koji umjetničko djelo pokazuje. U postavangardnoj i postmodernoj umjetnosti umjetnici kao što su David Salle, Sigmar Polke, Claes Oldenburg, Timm Ulrichs, Francesco Clemente, Barbara Kruger, Jeff Koons, Cindy Sherman, Richard Prince, William Wegman kao i Raša Todosijević, Milan Kunc, prikazuju vizualne i likovne retoričke paradokse kroz apsurdne, ironične, parodijske i humorne situacije, prikaze, performanse i fotografije, čime pokazuju da u postmodernoj kulturi ne postoji cjelovit, konzistentan, prirodan i konvencionalan model prikazivanja, izražavanja, simbolizacije, govora i ponašanja. Postmoderna kultura i umjetnost definirane su kao istodobna prisutnost različitih paradoksa koji ne mogu biti odstranjeni ili riješeni, tj. kao raskol paradoksa koji imaju puni značenjski i vrijednosni legitimitet.

LITERATURA: Artla5, Brechtg1, Kunst1, Kunst2, Men4, Puto1, Šuv2

Paraestetičko. Paraestetičko se odnosi na provociranje, preispitivanje i prikazivanje otvorenih i pomičnih granica estetike, književne teorije i prakse u polju poststrukturalističkih teorija. Pojam je uveo američki teoretičar književnosti David Carroll ukazujući na kritički filozofski rad Friedricha Nietzschea, Jacquesa Derridae, Jean-Françoisa Lyotarda i Michela Foucaulta. Njegova je namjera bila pokazati kako su Nietzsche, Derrida, Lyotard i Foucault zasnovali teorijske paraestetičke strategije, izbjegavši uspostavljanje estetike kao sistema ili metajezika. Nietzsche pruža mogućnosti da se umjetnost upotrijebi protiv filozofije i religije, odnosno, u suvremenom smislu protiv teorije. Lyotard se ukazuje kao autor koji omogućava istraživanje drugosti unutar interpretacije, zasnivanje kritike Freuda posredovanjem slikara Cézannea ili marksističkih teorija društvene borbe posredovanjem slikarstva Jacksona Pollocka. Foucault omogućava zasnivanje autorefleksivne i kritičke teorije o društvenom i historijskom prikazivanju moći i identiteta, odnosno, unutrašnjeg i vanjskog. Time se zasniva otvorena i nomadska, često potpuno eksternalizirana, strategija kritike humanističkog centriranja subjekta u rascjepu subjektivnosti i racionalnosti. Derrida se ukazuje kao pisac koji filozofiju preuređuje u odnosu na strategije pisanja (*écriture*) i pokazuje da je književnost privilegirani prolaz u pisanje. Književnost je prolaz koji vodi u znanost, filozofiju, politiku, psihoanalizu, itd., i osigurava kritičku perspektivu u odnosu na ova područja. Paraestetika se koristi kao trenutni interpretativni pojam ili strategija teoretiziranja, bez namjere konstituiranja nove discipline ili škole estetike. Paraestetikom se označava postmodernistička teorija proistekla iz problematiziranja estetike, koja svijet kulture (povijest i aktualnost pisanja) vidi kao sistem praksi označavanja, tekstualnih razmjena i jezičkih igara. Paraestetika ne nudi objašnjenja, nego prikazuje oblike prikazivanja retoričkih figura, smisla, značenja i vri-

jednosti u estetici, teoriji umjetnosti, teoriji književnosti, povijesti umjetnosti, povijesti kultura i politici. Carroll smatra da nije moguće odvojiti pitanja o umjetnosti i književnosti od filozofskih, povijesnih i političkih problema aktualnosti i povijesti. Kritičke mogućnosti povijesti i književnosti, odnosno pojedinačni problemi estetike bitni su za paraestetičku teoriju koja se kreće između, kroz i preko granica koje odvajaju i povezuju ove discipline. Stoga paraestetika izgleda kao estetika pokrenuta na djelovanje protiv sebe same, vlastitih identiteta, kompetencija, statusa i institucija. Borba s estetikom i protiv estetike važan je faktor revitalizacije teorije i njezinog pomicanja preko granica i uspostavljanja teorije kao kritičke aktivnosti. Ovim postupcima ukazuje se da je suvremena teorija: (1) pokretna i u stalnim konverzijama, (2) izvan ili naspram dominantne velike metateorije, i (3) povezana s umjetnošću, drugim riječima, da nema umjetnosti bez teorije.

Pri tome nije u pitanju likvidiranje velikih teorija (estetike, filozofije, etike, znanosti), nego prepoznavanje i prikazivanje njihovih granica i kretanja po tim granicama. Carroll tvrdi: "Zadatak paraestetičke teorije nije rješavanje svih pitanja koja se tiču odnosa teorije, umjetnosti i književnosti, nego ponovo promišljanje ovih odnosa i kroz transformaciju i premještanje umjetnosti i književnosti te davanje novog kritičkog oblika filozofskim, povijesnim i političkim poljima - poljima s kojima su umjetnost i književnost neraskidivo povezane".

LITERATURA: Brej1, Carro1, Carro5, Derr3, Derr4, Fou1, Fou13, Fou18, Lyo1, Lyo2, Lyo3, Šuv109, Šuv118

Paraikoničko. Paraikonički, vizualni znaci koji na osnovi vizualne sličnosti prikazuju drugo umjetničko djelo, postupke prikazivanja i likovne efekte. Paraikoničko umjetničko djelo je postmodernistički model izražavanja zasnovan na prikazivanju prikazanog (mimezis mimezisa), izraženog ili konstruiranog vizualnim i likovnim sredstvima. Paraikonički znak i znakovna struktura imaju aspekte vizualnog metajezika, budući da vizualnim i likovnim sredstvima prikazuju drugo umjetničko djelo i modele likovnog oblikovanja. Paraikoničko umjetničko djelo nije u pravom smislu metajezik jer ne teoretizira umjetničko, vizualno i likovno. Ono ne pripada metaumjetnosti jer ne analizira, ne raspravlja niti kritički razmatra drugo umjetničko djelo ili koncept umjetnosti, nego ga simulira, preuzima njegove temeljne odlike i premješta ih iz njihovog ishodišnog konteksta u novi, neprirodni kontekst postmodernističkog prikazivanja, citiranja, kolaža i montaže. Metaumjetnost teži eliminaciji subjektivnosti i iracionalnosti, uobličavajući umjetnički rad kao kombinaciju vizualnih, likovnih i diskurzivnih oblika proteorijskog govora o umjetnosti. Paraikonička umjetnost prihvaća subjektivnost i iracionalnost prikazanog djela ili koncepta umjetnosti, razvijajući moguće putove stvaranja, premještanja i prevođenja vizualnih i likovnih kodova ishodišnog, iskrenog i čistog stila, djela ili oblika izražavanja u novi kontekst, koji se ukazuje kao retoričko prenaglašavanje i umnožavanje aspekata subjektivnosti, iracionalnosti, fantazija i koncepata. Na slikarskim djelima transavangarde nalaze se paraikonički znakovi koji ukazuju na karakteristične stilske modele baroknog, metafizičkog ili ekspresionističkog slikarstva. Anakronistička djela su paraikonička jer su likovni mimezis renesansnog, baroknog ili klasicističkog slikarstva. Paraikonička organizacija umjetničkog djela je subverzivna ako ima parodijske i ironične funkcije (David Salle, Richard Prince, *Art&Language*, Raša Todosijević) ili pokazuje istrošenost, besmisao i smrt znaka u posthistorijskoj kulturi (*Irwin*, Mladen Stilinović, Vlado Martek). Paraikoničke koncepcije mogu biti ostvarene prikazivanjem vizualnih znakova jednog medija drugim. Na primjer, Neša Paripović slika zidne ekspresionističke i fantastičke slike velikog formata u svojem ateljeu, a publici ih predstavlja posredno, fotografijama. Te slike su fotografski paraikonički znaci slikarstva. Peter Greenaway u filmu *Crtačev ugovor* paraikoničke modele slikarstva (slikarske kompozicije pejzaža, pogleda crtača) prikazuje filmom (okom kamere).

LITERATURA: Brej1, Men1, Men3, Men4, Šuv74, Šuv77

Paraikonografija erotičnog. Paraikonografija erotičnog je oznaka za apstraktne aikoničke objekte, konstrukcije i ambijente reističke umjetnosti, konkretizma, ekscentrične apstrakcije i siromašne umjetnosti koji izgledaju erotično i asociraju na erotske objekte. Sintagma paraikonografija erotičnog znači: asocijativno i metaforično prikazivanje erotičnog. U tom duhu su nastali objekti i instalacije Keitha Sonniera zasnovani na povezivanju geometrijskih i organskih oblika u jedinstven predmet koji ne prikazuje seksualni čin, ali asocira na njega i instalacije Eve Hesse nepravilnih organsko-erotičnih oblika izvedenih iz geometrijske strukture i upotrebom plastičnih materijala erotične teksture.

Karakteristični primjeri paraikonografije erotičnog su ambijenti *Šuma* Andraža Šalamuna i *Embrio slona Albina Gessnera* Milenka Matanovića na izložbi grupe *OHO Pradjedovi* (1969.). Šalamunov ambijent je realiziran jastucima od skaja koji su u obliku šumske flore, ali istovremeno podsjećaju i na falusne oblike.

LITERATURA: Brej1, Brej4, Lipp3, Lipp8, Oho4, Tom2, Zab4

Paralelne realnosti. Paralelne realnosti je naziv za model interpretacije avangardne, neoavangardne i postavangardne umjetnosti parovima suprotnosti (privatno-javno, utopijsko-trivijalno, sakralno-profano), kojima se opisuje slojevita i proturječna realnost suvremene umjetnosti. Zamisao paralelne realnosti je razvila kritičarka i povjesničarka umjetnosti Biljana Tomić. Njezin pristup interpretaciji zasniva se na pretpostavkama: (1) smisao interpretacije povijesnih avangardi, neoavangardi i postavangardi nije u postizanju novog znanja, vrijednosti i značenja, nego u omogućavanju kreativne atmosfere za aktualnu umjetničku situaciju; (2) definiranje pojma, prirode i duhovnosti umjetnosti ostvaruje se etičkim i estetičkim projektom, tj. paralelizmom konkretnog života i ideala utopije; (3) značajno utopijsko umjetničko djelo suvremene umjetnosti je reduktivno primarno djelo (slika, instalacija, performans) koje ujedno pokazuje formalni likovni poredak i arhetipska simbolička univerzalna značenja. Kritičarski rad Biljane Tomić nastao je razvojem akritičke kritike, što znači da su kritičar i umjetnik sustvaratelji umjetničkog djela i svijeta umjetnosti.

LITERATURA: Šuv75, Tom11, Tom12

Pariška škola. Pariška škola, naziv internacionalnog centra moderne umjetnosti i modernizma u periodu od Drugog carstva (prijelaz od realizma modernosti / *modernité*/ sredinom XIX. stoljeća) do kraja 50-ih godina XX. stoljeća (lirska apstrakcija, enformel i novi realizam). Pariška škola se na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće, zapravo, do Prvog svjetskog rata, formira oko postimpresionističkih modernističkih inovacijskih slikarskih i kiparskih praksi: neoimpresionizma i postimpresionizma, simbolizma, art nouveaua, nabizma, fovizma, umjerenog slikarskog modernizma i kubizma. Djelovali su slikari: Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Émile Bernard, Paul Sérusier, Maurice Denis, Aristide Maillol, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Félix Vallotton, Émilie Charmy, Suzanne Valadon, Maurice Utrillo, Georges Rouault, Henri Matisse, Albert Marquet, Kees Van Dongen, Raoul Dufy, Maurice de Vlaminck, André Derain, Georges Braque, Pablo Picasso, Albert Gleizes, Juan Gris, Fernand Léger, Roger de la Fresnay, Jacques Villon (Gaston Duchamp), Robert i Sonia Delaunay, i dr. Francis Picabia i Marcel Duchamp su počeli radom u kontekstu pariške škole, ali su već oko 1916. inicirali i sudjelovali u stvaranju njujorške modernističke umjetničke scene. Neka slikarska djela su zastupala atmosferu Pariza kao umjetničkog francusko-građanskog i emancipatorsko-internacionalnog centra visoko-estetizirane modernističke i autonomne umjetnosti: Édouard Vuillard *Vrtovi Pariza* (1894.), Pierre Bonnard *Žena na postelji* (1899.), Maurice Denis *U čast Cézannea* (1900.), Émilie Charmy *La Loge* (1902.-1903.), Albert Marquet *Matisse slika model u Manguinovom ateljeu* (1905.), Georges Rouault *Pred ogledalom* (1906.), Raoul Dufy *Plakati u Trouvilleu* (1906.), Suzanne Valadon *Adam i Eva* (1909.), Maurice Utrillo *Izgled Monmartrea*, Robert Delaunay *Grad Pariz* (1910.-1912.), Kees van Dongen, *Autoportret van Dongena kao Neptuna* (1922.).

Pariška škola u XX. stoljeću, posebno između dva svjetska rata, predstavlja manje ili više heterogeni skup umjetnika iz raznih zemalja u potrazi za priznanjem u svjetskoj umjetničkoj metropoli. Umjetnici koji su došli u Pariz brojniji su od domaćih umjetnika. Internacionalni protagonisti Pariške škole u XX. stoljeću poslije kubizma su Španjolci Pablo Picasso i Juan Gris, Salvador Dali, Talijan Amedeo Modigliani, Rusi Aleksandar Arhipenko, Marc Chagall, Chaim Soutine, Vasilij Kandinski, Amerikanac Man Ray, Nizozemac Piet Mondrian, Rumunji Constantine Brancusi i Tristan Tzara, te Francuzi Henri Matisse, Georges Braque, Robert Delaunay, Fernand Léger, Jean Cocteau, braća Duchamp. Pred Drugi svjetski rat Pariška škola je primjer umjetničkog kozmopolitizma i pluralizma u umjetničkom i nacionalnom smislu. Jedini zajednički ideal pripadnika Pariške škole je ideal slobode umjetnosti, slobode od bilo kojeg oblika pritiska ili političkog usmjeravanja, od svakog moralističkog ograničavanja, programa, discipline grupa, izama suvremene umjetnosti. Od početaka XX. stoljeća Pariz nije poprište avangardističkih borbi i ekscesa (izuzetak je nadrealistički pokret kao kasni avangardistički izdanak), nego središte visoke modernističke umjetnosti. Avangardni ekscesi su se događali u totalitarnim, zatvorenim i konzervativnim sredinama Rima, Moskve, Sankt Petersburga, Berlina, Münchena, Praga. U Parizu je svaki eksces shvaćen kao izraz slobodnog umjetničkog duha i davno osvojene autonomije umjetnosti. Ekscesi umjetnika nisu revolucionarni prodori i provokacije, nego društveni skandali građanskog spektakla i naslućivane masovne kulture. Potvrda umjetničkog identiteta, uspjeha i slave odigravala se upravo u Parizu. Bitno svojstvo pariškog modernizma 30-ih godina nije stilska određenost i povezanost umjetničkih aktivnosti, nego autonomija umjetnosti i umjetnički eklekticizam. Po izbijanju Drugog svjetskog rata veliki broj umjetnika pariške škole odlazi u New York: Marcel Duchamp, Piet Mondrian, André Breton, Max Ernst, Marc Chagall, Fernand Léger. Udarac pariškom umjetničkom pluralizmu zadaje nacistička vlast 1942.

godine organiziranjem velike izložbe vodećeg kipara nacističke umjetnosti Arna Brekera u Orangerie. Odgovor stiže u obliku izložbe *Dvadeset pet slikara francuske tradicije* mladih francuskih umjetnika koji su djelovali pod utjecajem Bonnarda, Vuillarda i Villona. Serijom slika *Taoci*, nastalih u vrijeme rata, Fautrier anticipira enformel i lirsku apstrakciju, a filozof Jean Paul Sartre objavljuje temeljno egzistencijalističko djelo *L'etre et le neant (Biće i ništavilo)*. Neposredno nakon rata dolazi do obnove Pariške škole: (1) intelektualci i umjetnici raspravljaju o smislu političkog i moralnog angažmana u društvu, ukazujući na odnose jezika umjetnosti i moralnih i političkih zahtjeva; (2) egzistencijalizam i fenomenologija postaju vodeća filozofska učenja, a tijekom 50-ih godina naziru se začeci strukturalističke teorije u antropologiji, psihoanalizi i lingvistici; (3) nastaju velike kolektivne izložbe (saloni) koje okupljaju srodne umjetnike – apstraktni umjetnici se okupljaju na *Salon des Réalites Nouvelles*, a figurativni na *Salon des peintres témoin de leur temps*; postoje i krajnje otvorene scene kao što su *Jesenski, Oktobarski, Majski salon, Salon mlade skulpture;* (4) krajem 40-ih se oko nekih galerija okupljaju kritičari koji formiraju selekcije autora i predlažu kolektivne izložbe (Michel Tapié, Michel Ragon). Kasnih 40-ih nastaje enformel i lirska apstrakcija. Novi umjetnici dolaze u Pariz i obnavljaju njegov kozmopolitizam: od Drugog svjetskog rata u Francuskoj i Parizu rade njemački umjetnici Wols i Hans Hartung koji postaju predvodnici nove Pariške škole, 50-ih se na sceni pojavljuje sjevernoeuropska grupa *COBRA*, Španjolac Antoni Tàpies, a tu su i umjetnici mađarskog porijekla Nicolas Schöffer i Victor Vasarely, koji utemeljuju neokonstruktivističku umjetnost. Rane 50-te godine obilježene su rivalstvom hladne (geometrijske) i tople (lirske) apstrakcije. Prevlast enformela, tašizma, lirske apstrakcije, apstraktne figuracije i apstraktnih pejzaža obilježava sredinu 50-ih godina. Velike i utjecajne autorske osobnosti Pariške škole su Fautrier, Dubuffet i Wols. Razvija se pojam "pariškog ukusa" u slikarstvu, koji se najbolje uočava usporedbom djela američkog apstraktnog ekspresionizma i pariške lirske apstrakcije. Karakteristike pariškog ukusa su dekorativnost, poštovanje tradicije štafelajnog slikarstva, nemonumentalnost i naglašeni subjektivizam. Na primjer, mogu se usporediti djela Matissea i Pollocka, Soulagesa i Kleina. Sredinom 50-ih lijevi intelektualci suočavaju se s javnim razotkrivanjem staljinističkih gulaga i sovjetskom intervencijom u Mađarskoj (1956.). Dovodi se u sumnju angažiranost intelektualca. Napuštaju se i transcendentne osnove filozofije egzistencijalizma, pojavljuju se prve kritike fenomenologije. Krajem 50-ih nastupa vrijeme poslije enformela, što znači da u teoriji stupa na scenu strukturalizam, a u umjetničkoj praksi neoavangarda. Francuska neoavangarda imala je dva tijeka: (1) neokonstruktivistički kinetički tijek (od Schöffera i Vasarelyja do grupe *GRAV*); (2) neodadaistički tijek francuskog pokreta novi realizam, koji predvodi teoretičar umjetnosti Pierre Restany. Početak 60-ih označava i početak dominacije internacionalnog američkog visokog modernizma (New York kao novi centar modernizma). Smjenu izama zamjenjuje smjena artova. Tijekom 70-ih i ranih 80-ih godina u multimedijalnom centru i muzeju novog doba kakav je Beaubourg (Centar Georges Pompidou) priređuju se velike izložbe kojima povjesničari i teoretičari umjetnosti historiziraju Parišku školu i Pariz kao metropolu internacionalnog modernizma.

LITERATURA: Arg5, Arg9, Barker1, Barr1, Barr2, Clark1, Den71, Dori1, Frye1, Gou1, Guilb1, Harr14, Harr31, Harr32, Her1, Jaf1, Leg1, Lh1, Johnso1, Paris1, Paris2, Paris3, Posle1, Ward1, Woo2, Woo6, Woo8

Parodija. Parodijom se naziva komično, podrugljivo i ironično umjetničko djelo koje prikazuje, imitira i karikira: (1) drugo umjetničko djelo; (2) oblik i način izražavanja (ikonografiju, stil, modu); (3) život i ponašanje umjetnika, svijeta umjetnosti, kulture i društva. U likovnim umjetnostima parodijski efekti postižu se značenjskim sredstvima (onim što se narativnim sadržajem prikazuje), ali i likovnom sredstvima (deformiranjem i karikiranjem ozbiljnih gesti, kompozicijskih i ikonografskih shema).
Karakteristične su sljedeće forme i funkcije parodijskog izražavanja: (1) u neodadi, pop artu i fluksusu parodira se ozbiljnost i pikturalni purizam umjetnosti visokog modernizma: Roy Lichtenstein u slikama na isti način tretira i prikazuje sekvence stripa, svakodnevne predmete i remekdjela modernizma (ženski portret Pabla Picassa), a fluksus umjetnica Charlotte Moorman polunaga, u pozi kao da svira čelo prevlači gudalom preko leđa umjetnika Nam June Paika, parodirajući ritualnu ozbiljnost izvođenja komorne muzike; (2) parodiranje ponašanja političara, religioznog vođe ili šamana: Joseph Beuys u performansima koristi parodijske elemente (Beuys kao bokser, Beuys u kadi, Beuys kao rock muzičar), čime u utopijsku ideju socijalne skulpture unosi magijske elemente smijeha ili neočekivane zenovske probuđenosti koja izaziva parodijski obrat u ozbiljnom utopijskom radu na promjeni svijeta; (3) parodiranje dominantnih umjetničkih modela izražavanja i njihovih realpolitičkih funkcija, koje su prikrivene estetskim i likovnim vrijednostima djela: serija slika

grupe *Art&Language*, u kojoj se oblicima izražavanja apstraktnog slikarstva (dripping postupak Jacksona Pollocka) prikazuju portreti revolucionara Vladimira Iljiča Lenjina karakteristični za sovjetski socijalistički realizam; (4) parodiranje vlastitog rada unošenjem samoironijskih i humornih elemenata. Body art umjetnik Urs Lüthi je na početku karijere radio estetizirane fotografije za koje je pozirao u transvestitskim pozama, zatim je na toj osnovi razvio karikaturalni stil, parodirajući svoj nekadašnji homoerotični estetizam prikazivanjem zapuštenog neobrijanog muškarca ili sredovječnog ljubavnog para; (5) u postavangardi se parodija, ironija i humor koriste kao sredstva kojima se pokazuje da više nema mogućnosti šokantnog, razornog i provokativnog umjetničkog čina: Jürgen Klauke u performansima koristi za tradicionalno građansko društvo sablažnjive prezentacije ženskog tijela kao objekta, muške travestije i manipulacije simbolima katoličke crkve i političke moći, pokazujući da parodija u kasnom modernizmu i nastajućem postmodernizmu zadobiva oblike ekshibicionizma, humora ili potrošnje kiča; (6) za postmodernu umjetnost parodija je jedna od bitnih izražajnih odlika, koja se izvodi iz mimetičkih i simulacijskih modela prikazivanja fragmentarnosti, nepostojanosti i potrošnosti zapadne umjetnosti. Tri najčešće funkcije postmoderne parodije su: (a) formalna, koja ukazuje da je citirano ili prikazano umjetničko djelo likovno i značenjski preuzeto i premješteno iz svog povijesnog konteksta, tj. parodiranje je indeks koji ukazuje na neprirodnost nastale situacije (slike Davida Sallea, fotografije-autoportreti s protezama Cindy Sherman); (b) značenjska, koja pokazuje da je umjetničko djelo oblik potrošnje povijesnih, produktivnih i ekonomskih vrijednosti jednakog karaktera kao i potrošnja kiča masovne kulture (skulpture Jeffa Koonsa); (c) subverzivna, koja ukazuje da postmoderni umjetnik vjeruje još samo u subverzivne, desakralizirajuće funkcije ironije, parodije, crnog humora i praznog smijeha (*grupe Nice Style* i *General Idea*, Richard Prince, Barbara Kruger, Victor Burgin, kao i Milan Knižak, Raša Todosijević, Era Milivojević, Tomislav Gotovac, Mladen Stilinović, Vlado Martek).

LITERATURA: Buc13, Cela11, Cela12, Cher1, Erj19, Gold2, Gold5, Golds1, Ili2, Kunst1, Kunst2, Kusp15, Kusp17, Lipp1, Mou1, Nik1, Stoj1, Todos4, Todos5, Ver1

Parola. Parola, oblik verbalnog izražavanja kojim se vizualni umjetnici obraćaju drugima. Parola može biti izrečena govorom umjetnika u umjetničkoj akciji (performans) ili u izvanumjetničkoj situaciji, zapisana kao dio umjetničkog ili teorijskog teksta, odnosno uvedena u vizualno umjetničko djelo (sliku, plakat, fotografiju, film). Upotreba parole započinje u avangardama (futurizam, dada, konstruktivizam), a djela zasnovana na paroli nastaju i u neodadi, fluksusu, konceptualnoj, postkonceptualnoj i neokonceptualnoj umjetnosti. Dadaističke parole su bile apsurdne, subverzivne i ludičke. Dadist Hugo Ball uzviknuo je na *dada zabavi* (1919.) "Protiv, bez, za Dadu". Parole fluksus umjetnika često izgledaju kao *koani* zena. Parole su upućene drugom, koga trebaju prosvijetliti i trgnuti iz svakodnevne letargije. Parole konceptualne umjetnosti su ili teorijski statementi ili političke izjave. Na primjer, parola grupe *Art&Language* "Ne Wittgenstein ili Marx, nego Wittgenstein i Marx" ukazuje na njihov teorijski interes za analitičku filozofiju i historijski materijalizam (marksizam). U postkonceptualnoj umjetnosti parole nastaju kao izraz individualnih mitologija, na primjer, Željko Jerman ispisuje na površini foto papira "Krepaj fotografijo!", odnosno, kao provokacije u urbanom prostoru, na primjer, poziv pjesnika Vlade Marteka "Čitajte Maljeviča!" upućeni građanima samoupravnog socijalističkog društva. U neokonceptualizmu parola je paradoksalni spoj političke izjave, tržišne reklame i govora u prvom licu kojim se privatnost iskazuje na javan način, na primjer, izjava Jenny Holzer "Zaštitite me od onoga što želim!" ili Barbare Kruger "Nije nam potreban drugi heroj". U teorijskom smislu pojam parola *(franc. parole)*, prema de Saussureu označava konkretni izraz, govor ili primjenu sistema jezika *(franc. langue)*. Kada vizualni umjetnici koriste parole, oni žele napustiti idealne i autonomne jezike umjetnosti i progovoriti jezikom ili izrazima svakodnevnice. Značenja parole su djelomično sadržana u njenoj poruci, ali još češće u samom činu izricanja. Zato se kaže da parola ostvaruje performativna značenja.

LITERATURA: Cela11, Dad1, Golds1, Golds3, Holz1, Ili2, Jerm2, Jerm3, Kru1, Mart1, Mart2, Mart3, Sos1, Stani1, Stip5, Šuv124

Pastiš. Pastiš, imitacija specifičnog umjetničkog djela, povijesnog stila ili oblika izražavanja. Ima izgled prepoznatljivog stila i govori mrtvim povijesnim jezikom. Prikazuje umjetnost na neutralan način, bez satire i humora. To je mimikrija: prikrivanje subjekta umjetnika u prikazivanju povijesnih umjetničkih stilova. Svojstven je postmodernoj umjetnosti 80-ih godina (neoekspresionizam, transavangarda, retroavangarda, anakronizam), budući da postmoderni umjetnik ne stvara originalno umjetničko djelo nego umjetničko djelo koje je prikaz, simulacija ili podražavanje povijesnih umjetničkih djela, stilova i ikonografije. Neoekspresionizam je pastiš moder-

nističkog ekspresionizma i romantičarske sjevernjačke umjetnosti. Transavangarda je pastiš, ali i u smislu mješavine, talijanskih povijesnih stilova, kao što su manirizam, romantizam, futurizam, metafizičko slikarstvo. Retroavangarda je pastiš avangardnih (konstruktivizam, dada) i totalitarnih umjetnosti (fašistička i nacionalsocijalistička umjetnost, socrealizam). Anakronizam je pastiš i to doslovna mimikrija renesansnog, baroknog i manirističkog slikarstva. Na primjer, u slikama Stefana di Stasia se pikturalno povezuju različiti oblici prikazivanja, sadržaji, žanrovi i teme. Djela neokonceptualizma, neoekspresionizma i simulacionizma 80-ih i 90-ih godina su pastiš reklama, video spotova, filmova i spektakla masovne kulture, tj. oni prikazuju umjetnu medijsku realnost postmoderne.

LITERATURA: Derr3, Jam2, Kosu14

Pattern slikarstvo. Pattern slikarstvo, dekorativno geometrijsko i znakovno slikarstvo nastalo tijekom 70-ih godina. Karakterizira ga ponavljanje određenog geometrijskog ili znakovnog motiva po čitavoj površini slike. Pattern slikarstvo je reakcija na minimalnu umjetnost i analitičko slikarstvo zasnovano na autorefleksivnom, spoznajnom i intelektualnom istraživanju prirode slikarstva, definiranjem slike kao jednostavne dekorativne strukture koja ironično prikazuje tipične uzorke industrijskog tekstila i geometrijske strukture apstraktnog i analitičkog slikarstva. Postupci slikanja su sirovi i grubi. Budući da se zasniva na ekspresivnom prikazivanju geometrijskih shema slobodnom rukom, pattern slikarstvo nije geometrijsko slikarstvo. To je apstraktna varijanta lošeg slikarstva i *new imagea.* Predstavnici su: Alan Shields, Joyce Kozloff, Katherine Porter, Kim MacConnel, Robert Kushner, Miriam Shapiro, Tina Girouard, Frank Stella. Pattern slikarstvom su se na različite načine bavili Simon Hantaï, Louis Cane, Claude Viallat, kao i grupa Verbumprogram, Edita Schubert, Damir Sokić, Željko Kipke.

LITERATURA: Buc8, Den76, Francu1, Kov2, Luc11, Miles1, Perr1, Rod1, Rod2, Ten1, Verb1, Via1

Pattern tekst. Pattern tekst, tekst čija vizualna tipografska struktura riječi, rečenica ili paragrafa na površini stranice ima jednostavni ili složeni geometrijski, ikonički ili ornamentalni oblik. Razlikuju se: (1) povijesni primjeri tradicionalnog pattern teksta (manuskripti), koji su nastali izvan umjetnosti u religiji, alkemiji i magiji kao dekoracije ili simbolički modeli koji trebaju proizvesti vizualni učinak u kontemplaciji, magijskom djelovanju ili skrivenu vizualno-diskurzivnu poruku; (2) pattern tekst letrizma, vizualne i konkretne poezije 50-ih i 60-ih godina, nastali transformacijom utilitarne i standardne tipografske strukture poetskog teksta u vizualnu strukturu koja rečenice, riječi, slova i znakove strukturira u pravilne sheme; (3) pattern tekstovi konceptualne umjetnosti 70-ih i 80-ih godina realizirani kao zapis teksta na zidu galerije ili stranici knjige, suglasno geometrijskom apstraktnom i semiotičkom poretku (Lawrence Weiner, Robert Barry), ili kao oblik strukturiranja teksta, suglasno obliku i konturi prirodnog fenomena (konture tijeka riječi, oblika mjeseca, putanje hoda, ritma hodanja, ritma disanja) u radovima s putovanja Richarda Longa i Hamisha Fultona. Funkcija pattern teksta za letrizam, konkretnu i vizualnu poeziju je u: (1) uspostavljanju odnosa između jezičnog značenja i vizualnog izgleda teksta; (2) poništavanju lingvističkog značenja teksta premještanjem značenjskih odlika na vizualni izgled teksta; (3) uspostavljanju odnosa između značenja riječi i njene topologije. Pattern tekst u konceptualnoj umjetnosti omogućava uspostavljanje, prikazivanje i demonstriranje jezičkih značenja teksta kao vizualnih i prostornih događaja ili situacija.

LITERATURA: Borry1, Franze1, Fuc1, Fult1, Higg3, Radov12, Radov19, Rothen1, Rothen2, Solt1, Wein1, Willim1

Peinture - Cahiers théoriques. *Peinture - Cahiers théoriques (Slikarstvo – teorijske bilježnice)* je teorijski časopis koji su pokrenuli Marc Devade i Louis Cane nakon što su se odcijepili od grupe *Support-Surface.* Devade i Cane su teorijsko djelovanje u slikarstvu razvili u časopisu *Peinture - Cahiers théoriques:* (1) u prvoj fazi njihova razmatranja zasnivala su se na revolucionarnoj promaoističkoj teoretizaciji slikarske prakse, odnosno na spoznaji prirode slikarstva kao revolucionarnog sredstva transformacije modernističke kulture i formalističkim eksperimentima u obojenom polju slike (rane 70-te godine), (2) u drugoj fazi njihova razmatranja su se zasnivala na intertekstualnoj i interslikovnoj analizi slikarstva ukazivanjem na modele američkog apstraktnog ekspresionizma, tradicionalne kineske poetike slikarstva i semiološko čitanje kompozicijskih modela europskog tradicionalnog (srednjovjekovnog, renesansnog) slikarstva (druga polovina 70-ih) i (3) u trećoj fazi rasprave su bile usmjerene psihoanalitičkoj teoriji subjekta slikarstva (uživanje u slikanju, erotske metaforizacije obojenog slikovnog polja, drama slikarske geste, proizvodnja slikovnog značenja, želja), tj. ukazivali su na obrat od slikarstva kao likovnog govora o slikarstvu u subjektivni doživljaj slikarstva kao slikarevog osjetilnog, jezičkog i erotskog tijela (kraj 70-ih i 80-e godine).

Devade je u marksističkoj fazi tražio da se slikarstvo redefinira kao revolucionarna borba unutar klasne borbe. Ta borba nije vezana samo za izmjene slikarskog jezika nego je usmjerena na to da se slikarski rad prenese iz područja manualnog rada u područje spoznaje: filozofije, politike i teorije.
S druge strane, budući da je slikarstvo nijemo, mora se uložiti poseban napor da se ono ne uklopi u nadgradnju društva (kulturu) nego da ostane teorijsko-praktični otpor građanskoj kulturi. Slikarstvo mora ostati revolucionarna proizvodnja u borbi između idealizma i dijalektičkog materijalizma. Zatim, dolazi do istraživanja formalnih poredaka slikarstva i slikarskih referenci prema značenju, smislu i vrijednosti. Prema Devadeu slikarstvo je skup skretanja, pomaka u odnosu na krute zakone kojima je obilježena životna napetost: "Slikara određuje transgresija u odnosu na zakone, heterogena produkcija u odnosu na homogeni zakon". Slikarstvo, zato, nije izraz-reporodukcija jednog čvrstog ja kao bitnog izvora stvaranja nego je proces heterogenog subjekta, što znači da je posljedica odnosa subjekta prema povijesti društva i slikarstva kao društvene povijesne prakse. Također, Devade i Cane postavljaju slikarskim sredstvima pitanja o naslikanoj seksualnosti kroz unošenje razlika (boja, tonova, toplina, gesti, planova) kroz proces slikanja. Riječ je o logici ili ekonomiji uživanja u slikanju i u recepciji slike. Devadeov i Canceov kasni teorijski rad anticipira bitne pretpostavke postmodernističke teorije i prakse slikarstva 80-ih ukazujući da je slikarstvo slikarska interpretativna, eklektična i diskurzivno orijentirana praksa produciranja materijalnih značenja. Tvrdnja da je slikarstvo interpretativna i diskurzivno orijentirana praksa ne znači da oni racionalizaciju slikarstva, nego otvaranje slikarstva nesvjesnom. Nesvjesno je za njih strukturirano kao jezik i to jezik slikarstva, koji se prelijeva (kao što se boja prelijeva) kroz gestu i nanose boje do tijela slike.

LITERATURA: Ala1, Dev1, Dev2, Dev3, Dev4, Dev5, Dev6, Dev7, Ff1, Ff2, Pley2, Sain1, Šuv26

Pejzaž. Pejzažom se naziva slikarski prikaz prizora iz prirode. Pejzažno slikarstvo je slikarski žanr čiji se primjeri mogu pronaći u rimskom antičkom, u renesansnom, baroknom, klasicističkom, neoklasičnom, romantičarskom, impresionističkom, neoimpresionističkom, fovističkom, ekspresionističkom, kubističkom nadrealističkom, hiperrealističkom slikarstvu, ali i u izvaneuropskim kulturama: kinesko i japansko pejzažno slikarstvo.
U tradicionalnoj humanističkoj povijesti umjetnosti pejzažno slikarstvo se promatra kao produkt zapadne kulture i posredovanjem pejzaža se identificira odnos zapadnog čovjeka i vanjskog svijeta prirode. Na primjer, pejzaž po K. Clarku prikazuje svijet koji okružuje čovjeka, koji nije čovjek stvorio i koji ima strukturu različitu od njegove. Okružje je rekreirano u njegovoj imaginaciji, da bi se reflektirala njegova raspoloženja, njegov odnos prema onostranom ili unutrašnjem duhovnom. Pejzaži su doprinosili razvoju koncepta koji je nazvan priroda. Pejzažno slikarstvo označava stupnjeve u ljudskoj konceptualizaciji prirode. Od srednjeg vijeka se odvija dugotrajni proces usaglašavanja s prirodom, razumijevanja prirode, doživljaja prirode i razdvajanja od nje.
Naprotiv, prema kulturološki orijentiranoj povijesti i teoriji umjetnosti, na primjer prema W. J. T. Mitchellu, pejzaž nije žanr slikarstva. Pejzaž je medij razmjene između čovjeka i prirode, odnosno, subjekta i drugog. U tom smislu, pejzaž je sličan novcu, jer nema posebna svojstva nego izražava potencijalne bezgranične rezerve vrijednosti razmjene ljudskog i prirodnog. Pejzaž je prirodna scena ili prizor posredovan specifičnim povijesnim i geografski razvijanim sredstvima kulture. Pejzaž je istovremeno prisutni prostor i prikazani prostor, označitelj i označeno prikazivanja prirode, odnosno, okvir i ono što okvir obuhvaća pogledom, osjećajima i razumom. Pejzaž kao medij posredovanja može se naći u raznim geografskim i povijesnim kulturama, ali pejzaž je i specifična povijesna formacija prikazivanja povezana s imperijalizmom. Prema Mitchellu, dominantni trenuci pejzažne umjetnosti u Kini, Japanu, Rimu, Nizozemskoj i Francuskoj u XVII. stoljeću, odnosno, u Britaniji u XVIII. i XIX. stoljeću vezani su za njihove društvene i političke imperijalne snove (planove, koncepte, fantazme) i identifikacije. U tom su smislu pejzažno slikarstvo, a od XIX. stoljeća i fotografija, sredstva izvođenja vizualnog izgleda prirode kojim se identificiraju specifična društva u odnosu na okružujuće, osvajajuće, otkrivajuće i posjedujuće drugo (ono izvan kulture, ono naspram kulture, ono što kroz kulturu postaje roba ili vrijednost ili identitet).

LITERATURA: Clark1, Harr42, Lands1, Lh1, Mitch5, Say4

Pejzažna skulptura. Vidi: Ambijentalna umjetnost, Horizontalna plastika, Land art, Skulptura

Penzioner Tihomir Simčić, grupa. *Penzioner Tihomir Simčić* je naziv konceptualističke grupe koju su osnovali Goran Trbuljak i Braco Dimitrijević 1969. u Zagrebu. Grupa je dobila naziv po osobi koja je slučajno otvorila vrata kućne veže jedne zgrade u Ilici te utisnula kvaku u glinu koju je s druge strane držao Goran Trbuljak. Ta osoba je skulpturu potpisala i prihvatila kao svoje djelo. Trbuljak i Dimitrijević su

krajem 60-ih godina bili na sličnim pozicijama izvođenja kritike i subverzije sistema umjetnosti, tj. statusa umjetnika, statusa i funkcija umjetničkog djela, kao i uloge, kompetencija i moći izložbenih institucija. Bavili su se konceptima anonimnog umjetnika, slučajnog aktera (sudionika, gledaoca) i djela izvedenog na osnovi slučaja. Prema Dimitrijeviću oni su se bavili eksperimentiranjem s umjetničkim stvaralaštvom. Dok je, uobičajeno, slučajni posjetilac galerije pripremljen za susret s umjetnošću, u njihovom eksperimentu ljudi za koje ne znaju da su skloni umjetnosti bivaju slučajno suočeni s vlastitim sudjelovanjem u procesu stvaranja, razmjene i recepcije djela. Time je namjerno uklonjena granica između onih koji su nosioci umjetnosti i onih koji to nisu. Time se na postduchampovski način problematizira status umjetnika i podvrgava destrukciji modernistička koncepcija velikog umjetnika koji stvara originalno i neponovljivo djelo.

LITERATURA: Balj2, Den105, Dim1, Dim2, Milov1, Schla1, Stip6, Sus2, Sus3, Trb1

Percepcija vizualna. Vizualna percepcija je proces opažanja, razlikovanja i prepoznavanja svijeta osjetilom vida. Percipirati znači vidjeti nešto negdje tamo. Prema Ernstu H. Gombrichu vizualna percepcija je interpretacija i klasifikacija višeznačnog podražaja što stiže na mrežnicu oka. Perceptivna interpretacija sastoji se od klasifikacije podražaja u skladu sa znanjem (memorijom) i očekivanjima (uvjerenjima). Zamisao vizualne percepcije likovnog umjetničkog djela zasniva se na asimetričnoj sličnosti: slika može izgledati kao svijet, ali svijet nikada ne može izgledati kao slika. Gombrichova teorija vizualne percepcije je relativistička jer uvodi pojam perceptivne arbitrarnosti i utjecaja uvjerenja i sjećanja na ono što se opaža (vidi). On u procesu vizualne percepcije razlikuje čin prepoznavanja vanjskih predmeta i njihovih odnosa u prostoru od čina prizivanja u sjećanju. Relativističke teorije percepcije zasnivaju se na kritici nevinog oka ili direktnog opažanja koje ne ovisi o prethodnom znanju i stavu promatrača. Prema analitičkom estetičaru Nelsonu Goodmanu bitno je da se percepcijom ne može opaziti nešto što je samo po sebi dano, nego da je to što se opaža uvijek u određenom odnosu s našim znanjem, normama i navikama predočavanja. Mi ne percipiramo slike koje nalikuju prirodi (ili se vizualno predmetno podudaraju s prirodom) nego slike odgovaraju (korespondiraju) prirodi, budući da je priroda onakva kakvom je mi vidimo i doživljavamo kao proizvod umjetnosti i jezika (znanosti, filozofije, mitologije, svakodnevnog govora). Vizualna je percepcija način prikupljanja i prepoznavanja slikovnih kodova i likovnih postupaka na osnovi kojih se mogu iščitavati simboličke slikovne poruke, značenja i sadržaji. Nasuprot relativističkim teorijama percepcije, realističke teorije percepcije polaze od uvjerenja da ono što subjekt vidi ne ovisi toliko o njegovim emotivnim, spoznajnim, jezičkim i perceptivnim sposobnostima, koliko od vanjske svjetlosne informacije koja sudjeluje u konstituiranju njegove svijesti, znanja i mogućnosti razumijevanja svijeta. Prema Jamesu Gibsonu, predstavniku ambijentalne ili ekološke teorije direktne vizualne percepcije, vizualna percepcija je: (1) percepcija prostornog svijeta (svijeta površina, rubova, oblika, međuprostora, boja, tekstura) i (2) percepcija predmetnog svijeta u kojem stvari imaju značenje (svijet objekata, mjesta, ljudi, signala, pisanih simbola). Ambijentalni ili ekološki pristup vizualnoj percepciji zasniva se na trenutnom okružujućem (ambijentalnom) svjetlosnom prostoru koji promatrač, razgledavajući okolinu, prima preko svjetlosnih informacija. Za Gibsona čin percepcije je psihosomatski čin, a ne čin uma ili sintetičkih operacija u promatračevom mozgu. Percepcija je čin tijela, živog kretanja i doživljavanja ambijenta. Relativističke i realističke teorije vizualne percepcije ne odnose se na iste razine percipiranja vizualnog svijeta. Realističke teorije odnose se na niže stupnjeve direktnog iskustvenog odnosa promatrača i opažanja umjetničkog djela, a relativističke na više uvjete transformacije vizualnog i likovnog materijala u značenja i vrijednosti kulture.

LITERATURA: Benja1, Božič7, Bry1, Bry4, Carrolln5, Dret1, Fos4, Gibs1, Gled1, Herb1, Jay2, Kraus16, Miš5, Mit1, Mitch5, Mox2, Prij1, Šuv48, Šuv52, Taylor1, Žiž18

Perestrojka. Umjetnost perestrojke (umjetnost glasnosti), postmoderna umjetnost (slikarstvo, skulptura, instalacije, performans) dekonstrukcije i parodijske simulacije političkih ideala, etike i estetike avangardne umjetnosti i socijalističkog realizma u Sovjetskom Savezu i Istočnoj Europi. Umjetnost perestrojke nastaje na prijelazu realkomunizma u postkomunističko društvo, a karakterizira je emancipatorsko proširivanje umjetničkih sloboda i demistificiranje tabu tema.

Sovjetska umjetnost je od sredine 30-ih godina i kraja avangardi bila pod dominacijom državne i partijske umjetnosti socijalističkog realizma. Alternativna umjetnost nastaje u poststaljinističkom razdoblju krajem 50-ih godina. Ključni problem sovjetske alternativne umjetnosti 60-ih i 70-ih godina nije bila borba za osvajanje prostora javne prezentacije nego borba za utemeljenje novog i drugačijeg umjetničkog jezika. Vodeću tendenciju ranih 60-ih predstavlja

grupa *Dviženije* (*Pokret*, 1962.-1976.). Vodeća ličnost grupe je Lev Nusberg, a u njoj su surađivali Galina Bitt, Pavel Burdukov, Viktor Stepanov, Jurij Lopakov, Aleksandar Grigorjev, Klaudija Nedelko. *Dviženije* se poziva na nasljeđe avangarde i povijesnog konstruktivizma, čime se podudara s tada aktualnim tendencijama umjetnosti poslije enformela i neokonstruktivizma. Rad grupe odvija se u području kinetičke umjetnosti i ludičkog ponašanja bliskog hepeningu i scenografskom nadrealizmu. Od 1966. godine *Dviženije* se razvija u smjeru umjetnosti spektakla: projektiranje umjetnog kinetičkog bioničkog ambijenta u duhu futurologije, aranžiranje kinetičkih vrtova, izvođenje muzičkih i svjetlosnih spektakla. Njihov rad je zasnovan na književno-filozofskom i futurološkom projektu nove umjetnosti i nove životne sredine. Prema Enricu Crispoltiju, alternativna umjetnost u Sovjetskom Savezu od 1958. do 1977. godine ima sedam usmjerenja: (1) ekspresionistička i lirska figuracija (Oskar Rabin, Ernst Neizvesni, Alek Rapport, Vasilij Sitnikov); (2) gestualno slikarstvo i slikarstvo materije (Vladmir Nemuhin, Lidija Masterkova); (3) postkonstruktivistička i organska apstrakcija (Eduard Steiberg, Erik Bulatov, Villy Brui); (4) kinetička umjetnost grupe *Dviženije;* (5) nadrealna figuracija (Ulo Sooster, Vladmir Jankilevski, Anatolij Brusilovski); (6) ironija svakodnevnog (Ilja Kabakov, Erik Bulatov, Leonid Sokov, Ivan Čujkov); (7) konceptualna umjetnost, umjetnost ponašanja i kolektivne akcije (Aleksandar Melamid, Vitalij Komar, Rimma i Valerij Gerlovin, grupa *A.R.G.*). Iz mnoštva pojava izdvajaju se tijekom 70-ih godina akcije i ambijentalni radovi koji imaju karakter land arta, body arta i konceptualne umjetnosti. Raspon radova je velik: od mističkih i simboličkih akcija Rimme i Valerija Gerlovina (*Veliki medvjed*, 1977.) do političke akcije Genadija Donskoja, Miše Rošada i Viktora Skersisa (metaforički rad *Željezna zavjesa*, 1977.). Konceptualna umjetnost nastala je u okvirima književnog poetskog i postlikovnog eksperimenta (poetski konceptualizam, knjige umjetnika nazvane samizdati, tekstualni umjetnički radovi). Po konceptualnom umjetniku Dmitriju Prigovu, ruski književni konceptualizam nastaje poslije uspostavljanja konceptualizma u vizualnim umjetnostima. Ruska konceptualna poezija je određena verbalizacijama vizualnog prostora. Tehnike konceptualnog rada su ready-made postupci preuzimanja postojećih tekstova, slika, stilskih konstrukcija i mrtvih umjetničkih klišeja. U parodiranim i dekonstruiranim fragmentima jezika i slika pronalaze se tragovi političkog i spiritualnog potencijala jezika umjetnosti.

Za razvoj umjetnosti perestrojke ključnu ulogu imaju tri smjera: (1) postmodernistički skepticizam, kojim se dovode u sumnju veliki ideološki, etički, estetski i umjetnički sistemi, od avangarde i modernizma do socijalističkog realizma; (2) konceptualno kritičko analiziranje prirode umjetnosti kao izraza društvenih značenja i vrijednosti; (3) parodijske i simulacijske tehnike preuzimanja umjetničkih obrazaca i njihova ideološka i vrijednosna dekonstrukcija.

Osnovne pretpostavke umjetnosti perestrojke su naznačene u alternativnoj pojavi *soc arta*. Pojam su prvi put početkom 70-ih upotrijebili Vitalij Komar i Aleksandar Melamid. Slično su radili Erik Bulatov i Ilja Kabakov, a kasnije i Leonid Sokov i Aleksandar Kosolapov. Slikari su socijalističkom realizmu pristupali višeznačno parodijski, kao: (1) kiču; (2) sredstvu birokratske manipulacije i državno-ideološke propagande (proizvodnje svijesti); (3) klišeju i stereotipu sovjetske svakodnevnice (sovjetskoj masovnoj kulturi), ali i kao (4) provokativnom likovnom izrazu koji je zanimljiv i egzotičan za zapadno tržište umjetnosti. Likovni kodovi socijalističkog realizma su paradoksalno povezani s kodovima likovne avangardističke apstrakcije. Suočavanje kodova socijalističkog realizma i avangardi je imalo složenu emocionalnu i konceptualnu podlogu: (1) avangardna umjetnost je u SSSR-u administrativno likvidirana i zamijenjena socijalističkim realizmom, (2) ruska i sovjetska avangardna umjetnost je na Zapadu postala jedan od stupova modernizma i modernističke kulture još 30-ih godina, (3) za sovjetske umjetnike 80-ih i 90-ih godina avangarda i socrealizam predstavljaju traumatske sadržaje – Zapad je od Rusa očekivao avangardnu umjetnost, a oni su se estetski i etički borili s nasljeđem socijalističkog realizma i njegovim umjerenim modernističkim varijantama.

Pristup avangardnom i socrealističkom nasljeđu ostvaren je dekonstrukcijom obje dogme, ali i ukazivanjem na umjetničko djelo kao na političko-estetski simptom. Nastala djela su imala ikonografske karakteristike avangardnog i socrealističkog izraza, ali ne kao iskrenog umjetničkog stava, nego kao prijevare i oduzimanja životne snage znakovima logocentričnog (avangardnog) i totalitarnog (socijalistički realizam) sistema. Jedna od velikih parodijskih slika je slika Komara i Melamida *Staljin s muzama* (1981.-1982.). Pseudoklasicističkom ikonografijom je riješen paradoksalni i ideološki naprsli prikaz susreta Staljina (simbol dijalektičkog i historijskog materijalizma) i muza (simbol europske metafizike, iracionalnosti, antimaterijalizma). Ova slika na narativnoj razini unosi paradoks. Erik Bulatov radi hiperrealističke slike bliske američkom fotorealizmu, ali u njih unosi tekst apsurdnog značenja ili ambleme karakteristične za

sovjetski javni život. Manifestna slika je djelo *Perestrojka* (1989.). Na hiperrealistički naslikanoj pozadini (nebo s oblacima) parodijski su u socrealističkoj maniri naslikane ruke sa srpom i čekićem. Pri tome su srp i čekić slova T i R u riječi perestrojka. Kabakov radi slike i instalacije u kojima parodira teme izgradnje socijalističkog realizma. Sokov u slici *Sovjetska Venera* (1988.) ili Kosolapov u slici *Maljevič Marlboro* (1986.) suočavaju ikonološke elemente ruske i sovjetske avangarde s aktualnim simbolima sovjetskog i zapadnog svijeta.
Utjecaji sovjetske umjetnosti perestrojke osjetili su se i u drugim istočnoeuropskim zemljama kao strategija parodijskog dovršavanja i dekonstrukcije umjetnosti i kulture realsocijalističke epohe. Parodijsko, ironijsko i dekonstruktivno dovršavanje realsocijalističke kulture ostvaruje se u kritičkom razobličavanju traumatskih simbola socijalističkog realizma, umjerenog bezinteresnog modernizma koji je od 60-ih bio dominantna kultura na Istoku i nemogućnosti hvatanja koraka sa zapadnom umjetnošću. Češki umjetnik Milan Knižak, jedan od pionira fluksusa i hepeninga 60-ih godina, radi 80-ih godina parodijske figure s patuljcima, likovima socijalističkih rukovodilaca i nacionalnim simbolima. Mladen Stilinović i Vlado Martek rade slike s mrtvim znacima dovršene povijesti kršćanstva, socijalizma, modernosti, avangardnosti i drugih oblika društvene represije. Stilinović je koncipirao kompleksni projekt *Eksploatacija mrtvih* (1984.), kojim ukazuje na ideološke mehanizme potrošnje vrijednosti socijalističkog (socrealizam) i kapitalističkog (apstraktna umjetnost, avangarda) društva. Grupa *Irwin* zasniva svoj rad kao simptom. Njihove manirističk i rađene slike suočavaju ikonografiju nacionalsocijalističke umjetnosti, socijalističkog realizma i avangarde (Maljevič). Ti paradoksalni spojevi pokazuju se kao slabe točke ideologije, tj. kao znakovi na kojima se ruši moć totalitarnog simbolizma. Goran Đorđević nastupa kao anonimni umjetnik koji kopira ikonografiju perestrojke da bi pokazao besmisao modernističke originalnosti i ironizirao samoironiju istočnoeuropskog umjetnika.

LITERATURA: Arns1, Den28, Den30, Eps1, Erj19, Groy1, Groy5, Lukš1, Mij4, Nik1, Rossa1, Sot1, Šuv124, Weiss1

Performans (performance art). Performans, režirani ili nerežirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realiziraju pred publikom. Pojam performans ima dva značenja: (1) uveden je ranih 70-ih godina i označava složene, unaprijed pripremljene događaje koje ostvaruje postkonceptualni umjetnik, koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom; (2) primjenjuje se retrospektivno, kao povijesna oznaka za umjetničke eksperimente, s događajima u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkog kabarea, konstruktivističkih parakazališnih eksperimenata i nadrealističkih seansi ili rituala, preko hepeninga neodade i fluksusa, akcija, body arta, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih i postmodernističkih performansa. Kriteriji klasificiranja performansa su: (1) kriterij mjesta izvođenja: privatni performans (bez publike, slučajna publika ili uski krug suradnika), galerijski i muzejski performans, performans u prirodi i urbanom prostoru; (2) kriterij autora izvođača: autor performansa je i izvođač performansa, autor performansa nije izvođač performansa, a izvođači mogu biti profesionalni glumci i plesači, umjetnici i publika; (3) kriterij događaja: performans je izveden kao stvarni doslovni događaj (ponašanje umjetnika, tjelesne radnje, tjelesno-prostorno-vremenski odnosi) ili kao režirani događaj (prikazuje stvarni događaj, stvara narativnu situaciju, sažima vrijeme stvarnog događaja); (4) kriterij medija: performans je direktno izveden pred publikom, bez medijskog posredovanja, performans se izvodi bez publike a publika promatra događaj direktnim TV-video prijenosom, a video ili filmski ekran s emitiranim materijalom je dio performansa (video i filmski performans); (5) kriterij vrste aktivnosti: tjelesni performans zasnovan na kretanju i radu s ljudskim tijelom, oralni ili zvučni performans zasnovan na događaju ostvarenom glasom i zvukom, govorni performans zasnovan na govoru teksta, igrani performans zasnovan na elementima plesa i baleta. Povijest performansa je povijest preobražaja umjetničkog predmeta u događaj (životnu situaciju, realni događaj, pripovjedni događaj). Zamisao događaja kao umjetničkog rada je ostvarena iz nekoliko različitih, ali međusobno povezanih smjerova: (1) predmet se više ne stvara da bi bio estetski kontempliran, nego da bi ga umjetnik upotrebljavao kao element igre; (2) čin stvaranja slike i skulpture je postao važniji od čina pokazivanja i kontempliranja djela, odnosno procesu stvaranja se oduzima produkt i sam događaj se prikazuje kao umjetnički rad; (3) ponašanje umjetnika, od igre i provokacije preko sinteze umjetnosti i života do govora umjetnika u prvom licu, postaje područje legitimnog umjetničkog izražavanja, istraživanja i rada; (4) oblici umjetničkog ponašanja povezuju se s eksperimentima u kazalištu (od Franka Wedekinda, Erica Satiea i Raymonda Roussela preko Mercea Cunninghama, Samuela Becketta do *The Living Theatera*, Jerzyja Grotowskog, Eugenija Barbe,

Roberta Wilsona i minimalnog baleta), muzici (John Cage, La Monte Young, Alvin Lucier, grupa *Opus 4*) i književnosti (govorni pjesnički performans Johna Cagea, Jeromea Rothenberga, Davida Antina, konkretistički zvučni eksperimenti Pierra Garniera, Emsta Jandla, Henrija Chopina, K. H. Lille, kao i Katalin Ladik, Vladana Radovanovića, Josipa Stošića).
Razvoj avangardnog performansa može se pratiti od 1910. do 1940. Oblici umjetničkog ponašanja, tjelesnog i ritualnog izražavanja imaju karakter proboja modernističke autonomije umjetnosti i ostvarivanja ludičkih situacija (igra, festivali, kabare), provokacije i kršenja normi, odnosno sinteze umjetnosti i života. U tipološkom smislu razlikuje se šest modela ili svjetova performansa: (1) futuristički festivali i akcije su prva pionirska i avangardna umjetnost koja prekoračuje granice poezije, slikarstva i skulpture, ulazeći u područje filmskog i parakazališnog eksperimenta, (2) ruski performans se odvijao od kubofuturističkih ekscentričnih, egocentričnih i ekshibicionističkih akcija, preko avangardne opere Matjušina, Maljeviča i Kručoniha *Pobjeda nad suncem* (1913.) do konstruktivističkog i bio-mehaničkog eksperimenta s kazalištem Mejerholda i javnih uličnih parada i svetkovina socijalističke ere, (3) dada akcije su inicirane interdisciplinarnim i poližanrovskim ludičkim i provokativnim događajima umjetnika u rasponu od *Cabaret Voltaire* (1916.) Huga Balla i Emmy Hennings u Zürichu, života kao umjetnosti Kurta Schwittersa u Njemačkoj, preko postkubističkih i dadaističkih predstava i filmova Tristana Tzare, Francisa Picabije, Renéa Claira i Mana Raya u Parizu; dadaistička događanja su i *zenitistička večernja* (Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski, Jo Klek) i dadaističke predstave Dragana Aleksića 20-ih godina u Osijeku i Vinkovcima, (4) nadrealističke seanse i rituali nastajali su tijekom 20-ih i 30-ih godina u širokom rasponu od seansi automatskog pisanja i crtanja, preko hipnotičkih i narkotičkih seansi do javnih nastupa pred publikom, (5) u njemačkom Bauhausu (1919.-1933.) nastaje baletna radionica koju je vodio kipar i koreograf Oskar Schlemmer. Radionica je radila predstave konstruktivističkog, matematičkog i mehaničkog baleta, sintetizirajući unutrašnju arhitekturu, scenografiju, koreografiju, kostimografiju i mehanički pokret, (6) umjetnička škola *Black Mountain College* u Sjevernoj Karolini u SAD od 1933. postaje centar ekeperimentalne i intermedijalne umjetnosti. Tu dolazi do susreta europskih avangardnih umjetnika (Josef i Anni Albers, Xanti Schawinsky) i američke modernističke umjetnosti, stvara se duhovna klima za nastanak neoavangarde poslije Drugog svjetskog rata. Nastaju muzički eksperimenti Johna Cagea, koreografska istraživanja Mercea Cunninghama, hepening Allana Kaprowa i neodadaistički rad Roberta Rauschenberga.
Razvoj neoavangardnog performansa traje od kasnih 40-ih godina do kasnih 60-ih godina. Neoavangardni performans karakterizira težnja prevladavanju modernističke autonomije slikarstva i skulpture, kao i istraživanje intermedijskih veza likovnog, književnog, muzičkog i kazališnog eksperimenta. Neoavangardni eksperiment nastaje sinkrono u Europi i SAD. Najznačajniji predstavnici američkog performansa su John Cage, Merce Cunningham i Allan Kaprow. Iz njihovog rada nastaju neodada i fluksus. Performans karakterističan za neodadu i fluksus je hepening. Hepening kao oblik spontanog izražavanja postaje kasnih 50-ih i ranih 60-ih internacionalna umjetnost. U europskom kontekstu performans i hepening eksperimenti očituju se u eksperimentalnoj poeziji (letrizam, konkretna poezija, zvučna poezija, tjelesna poezija), fluksusu (Joseph Beuys, Ben Vautier, Wolf Vostell), bečkom akcionizmu (Hermann Nitsch, Otto Mühl) i novom realizmu (Yves Klein). U Jugoslaviji su rane performanse radili Vladan Radovanović, Leonid Šejka i grupa *OHO*. Nasuprot neodadaističkom hepeningu, krajem 50-ih nastaju i tehnološki spektakli u okvirima kinetičke umjetnosti i neokonstruktivizma. Kinetički neokonstruktivistički eksperimenti nastaju kao događaji nove eksperimentalne i tehnološke civilizacije u kojima dolazi do kibernetskog povezivanja ljudskog i strojnog (tehnološkog) izraza u jedinstveni kontinuitet kinetičkog, lumino i zvučnog događaja. U području kinetičkog spektakla djelovali su, između ostalih, njemačka grupa *Zero*, francuska grupa *GRAV*, ruska grupa *Dviženije*, Yaacov Agam.
Postavangardni performans započinje sredinom 60-ih godina u okvirima body arta, njemačkog i austrijskog akcionizma, procesualne umjetnosti, konceptualne i postkonceptualne umjetnosti. To je vrijeme kada se formulira i pojam *performans umjetnosti*. Treba razlikovati sljedeće oblike rada: (1) stvaranje procesa s materijalima i energijama u kojima je umjetnik akter događaja (procesualna umjetnost, siromašna umjetnost, antiform umjetnost), (2) organizacija akcija u kojima je umjetnik nosilac zamisli i realizator radnje u rasponu od spektakla i hepeninga (bečki akcionizam, Beuysova socijalna skulptura) do mentalnih i tjelesnih vježbi s prostorom i vremenom, te međuljudskom komunikacijom (Franz Erhard Walther, Klaus Rinke), (3) istraživanjem tijela kao mjesta, kiparskog materijala i psihobiološkog organizma, u body artu nastaju javni i privatni performansi (Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Terry Fox, Karel Miler, Petr Štembera, Tomaž Šalamun,

Marina Abramović), (4) stvaranje potpunih performansa pred publikom kao razvoja body arta ili novih oblika izražavanja: ulična umjetnost (Trisha Brown, *GAAG /Guerilla Art Action Group/*, Tomislav Gotovac), umjetnost ponašanja (Gilbert & George, *Nice Style*, Radomir Damnjanović), konceptualni performans zasnovan na govornim činovima (Ian Wilson, *Art&Language*, *Grupa Kôd*), politički performansi (Joseph Beuys, Raša Todosijević), feministički performans (Laurie Anderson, Adrian Piper, Rita Myers, Lynda Benglis, Rebecca Horn, Gina Pane), video performans (Dennis Oppenheim, Dan Graham, Ulrike Rosenbach), transformer ili transvestitski performansi (Annette Messager, Urs Lüthi, Luigi Ontani, Katharina Sieverding) i simbolički ritualni performans (Joseph Beuys, Mary Beth Edelson, Marina Abramović i Ulay, Harrie de Kroon, Ben d'Armagnac, Zoran Belić W.). Postmodernistički performans od ranih 80-ih godina karakterizira uvođenje naracije ili pripovjednog teksta (Jan Fabre, Robert Wilson), simulacija ponašanja (*General Idea*, Marko Kovačič, *Borghesia*), povezivanje performansa visoke umjetnosti i spektakla popularne umjetnosti (rock koncerti-performansi Laurie Anderson), ironijski i parodijski oblici ponašanja (*General Idea*, Mike Kelley, Vlasta Delimar), kao i traganje za egzotičnim ritualima (Marina Abramović, James Lee Byars, Wolfgang Laib, De Stil Marković). Postmodernistički performans je eklektičan spoj različitih oblika izražavanja i ponašanja. Karakterizira ga montažna necjelovita struktura zasnovana na povezivanju realnih, simboličkih, narativnih i parodijskih aspekata događaja u predstavu. Dok su performansi avangarde, neoavangarde i konceptualističke postavangarde težili dosizanju realnosti prostorno-vremenskog događaja, postmoderni performans se bavi mimezisom (prikazom) prikazivanja događaja u slikarstvu, književnosti, filmu i performansu. Suvremeni tehnoperformans ili performans u doba kulture je zasnovan na umjetničkom djelovanju u medijskoj masovnoj kulturi u kojoj ne postoje čvrste granice između visoke i popularne umjetnosti, odnosno, između umjetnosti i kulture. Tehnoperformans je događaj koji umjetnik realizira interakcijom tijela i mehaničkog ili elektronskog stroja, odnosno, povezivanjem ljudskog tijela s interaktivnim kompjutorskim mrežama (Bill Viola, Stelarc, Orlan). Performans u doba kulture je izvođački interventni rad umjetnika u društvenom, političkom ili svakodnevnom polju kulture u rasponu od feminističkog, gay, lezbijskog, rasnog, etničkog, političkog, do medicinskog, medijskog i pop performansa (Paul McCarthy, Hannah Wilke, Jürgen Klauke, Ron Athey, Franko B., Mona Hatoum, Ana Mendieta, grupa *Sacred Naked Nature Girls*, Holly Hughes, Lyle Ashton Harris, Adrian Piper, Coco Fusco, Hannah Wilke, Laurie Anderson, Yasumasa Morimura, kao i Slaven Tolj i Zlatko Kopljar).

LITERATURA: Anderson4, Auslan1, Bane3, Battc6, Biri1, Blau1, Camp1, Carls5, Cve2, Dig1, Elw1, Féra2, Gold1, Gold2, Gold4, Gold5, How1, Hux1, Jay5, Kay1, Kop2, Kos1, Kun1, Kun2, Lipp14, Mce3, Mck1, Morg10, Novip1, Oliv14, Park1, Perf1, Perfo1, Perfor1, Perlof1, Ph1, Ph2, Ph3, Rein1, Rich1, Say1, Sche2, Sche4, Soh1, Sr4, Sti2, Šuv109, Šuv129, Šuv136, Todos4, Vujano6, Vuijano9

Performing arts. Performing arts ili izvođačke umjetnosti su različite umjetničke prakse zasnovane na procesu izvođenja: performance art, teatar, glazba, opera, ples, balet, film, televizija, internet, cyber umjetnost. Razlikuju se pojmovi izvođenja (eng. *performing*) i izvedbe (eng. *performance*). Izvedba se odnosi na fenomen izvođenja, njegov materijalni proizvod ili rezultat, a izvođenje se odnosi na proces, praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta. Izvedba (performans, izvođenje, eng. *performing)* i izvođačke umjetnosti, eng. *performing arts*) – kao umjetničko-teorijske paradigme sa sadašnjim značenjima – ulaze u širu upotrebu 50-ih, a naročito tijekom 80-ih i 90-ih godina XX. stoljeća. Zasnivaju se u američkom kulturnom i akademskom kontekstu, a zatim se prenose u ostale zapadne kontekste. Ove koncepcije se sistematično razvijaju u okviru akademskog područja studija performansa *(performance studies)* pokrenutih 70-ih godina u američkom kontekstu (Richard Schechner i Herbert Blau), a kasnije potiskuju ranije znanstvene discipline (teatrologiju, muzikologiju).

Prema Schechneru, pojam performansa nadilazi umjetnost i odnosi se na različite izvođačke prakse u umjetnosti, kulturi i društvu. "Performansi se događaju na mnogo različitih instanci i konteksta i u mnogo različitih oblika. *Performans*, kao sveobuhvatna kategorija, mora biti konstruiran kao široki spektar ili kontinuum akcija od rituala, igre, sportova, popularnih zabava, izvođačkih umjetnosti (teatar, ples, glazba) i svakodnevnih performansa, do izvođenja socijalnih, profesionalnih, rodnih, rasnih i klasnih uloga, liječenja (od šamanizma do kirurgije) i raznih reprezentacija i konstrukcija akcija u medijima i internetu". Taj pristup performansu determiniran je metodološkom odlukom studija performansa da odbiju pozitivan pristup fenomenu performansa i postave konstruktivistički pristup problemu performansa (promatrajući različite, umjetničke i neumjetničke prakse *kao* performanse). Aktualnu teoretizaciju tih pojmova razvija Jon McKenzie. Njegova teoretizacija je i prvi pokušaj prosistemskog uspostavljanja opće teorije performansa,

kao aktualne onto-historijske formacije. Osnovni višeslojni pojam (naslaga, *stratum*) performansa se razmatra kroz tri paradigmatske prakse: institucionalni, tehnološki i kulturalni performans, a oni kroz konkretne performans-blokove: diskurzivni performativi i otjelovljeni performansi. Problematika se prenosi i na plan istraživanja, kao: menadžment performansa, tehno-performans i studije performansa, koji ukazuje na prijelaz s pojma discipline na pojam performansa/izvođenja. McKenziejev popis praksi performansa je post-disciplinaran, tako da kroz disciplinarne otpore izvodi kulturni koncept koji je izazovan i djelotvoran i za samu paradigmu koju formira – a to je volja-za-djelatno izvođenje.

Dodatnu dinamiku u mrežu konceptualizacija unosi ekspanzija primjene filozofsko-jezičkog pojma performativa (eng. *performative*) u području izvođačkih umjetnosti. U toj primjeni se često neproblemski polazi od etimoloških osnova, ali i privlačnosti teoretizacije koja nakon poststrukturalističke reinterpretacije postaje široka platforma za razmatranje različitih društvenih praksi. Rezultat toga je da se performativnim često smatraju svi umjetnički izvođački činovi. Neki autori ipak performativnosti performansa prilaze opreznije i temeljitije, naročito Judith Butler, Aldo Milohnić, Eve Kosofsky Sedgwick, Jacques Derrida.

Preko postojećih razmatranja ovih pojmova u suvremenoj kulturi se uspostavlja problemski pojam izvođačkih umjetnosti u središtu kojeg je problematika izvođenja. Tako se svaka umjetnička praksa pod određenim (teorijskim) uvjetima može *razmatrati kao problem* izvođačkih umjetnosti, a nijedna mu *ne pripada*. Problemski pojam izvođačkih umjetnosti je operativni koncept koji se primjenjuje na svaku umjetničku praksu koja centrira problem izvođenja ili kad se izvođenjem centrira njena konceptualizacija. To ne isključuje činjenicu da su neke umjetničke prakse eksplicitnije koncentrirane na izvođenje, pa su najčešće prakse izvođačkih umjetnosti: različiti teatri, opera, balet, ples, performance art, body art, hepening i radio-drama. Ali, to mogu biti i filmske, video, književne, glazbene, slikarske, kiparske, internet i multimedijalne prakse.

LITERATURA: Auslan1, Barba1, Barba2, Barba3, Barba4, Barba5, Blau1, But1, Case1, Jon1, Maca1, Murr2, Rein1, Sche1, Sche2, Sche3, Sche4, Sche5, Stu1, Turner1, Vujano6, Vujano9

Performativ. Performativ su govorni činovi čije se značenje ostvaruje njihovim bihevioralnim izvršenjem (izvođenjem, izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem). Uobičajeno se u lingvistici značenje iskaza određuje na osnovi odnosa (reference) tog iskaza s predmetom (referentom) izvan njega. Na primjer, iskaz "Vani pada kiša!" ili "Sadašnji kralj Francuske je ćelav" ima značenje koje se može utvrditi verifikacijom odnosa iskaza i referenta na koji iskaz ukazuje. Navedeni iskazi su istiniti ako vani pada kiša u trenutku kada to kažemo i ako se utvrdi da sada Francuskom vlada kralj koji je ćelav. Analitički filozof John Langshaw Austin je uočio da se određeni iskazi ne mogu semantički provjeriti na način verifikacije istinitosti, da njihova značenja ne ovise o referiranju nego o uvjetu, funkciji i načinu iskazivanja u specifičnom društvenom kontekstu. Austin je takve iskaze nazvao performativima. U vezi s performativnim iskazima se ne govori o istinitosti ili neistinitosti iskaza nego o uspješnosti ili neuspješnosti iskaza i iskazivanja. Zamisao performativa ukazuje se na različitim primjerima. Kada prolaznik u hodu gurne druge i izgovori "Oprostite", izvršava radnju ispričavanja. Kada se na vjenčanju izgovori "Da!" tada se obavlja radnja uspostavljanja i ozakonjenja bračne zajednice, itd. Austin je zaključio da većina izjava ukazuje na neku vrstu radnje koja se tom izjavom izvršava: molba, zapovijed, tvrdnja, dokazivanje, zaključivanje, izuzimanje, ispričavanje, vjenčavanje, klađenje, itd. Analizirao je situacije govornog čina, iskazivanja ili izricanja, uvjete njihove uspješnosti i načine na koje govornik osigurava razumijevanje svog iskaza i namjere. Od performativnih iskaza se ne očekuje referiranje i prikazivanje, nego bihevioralni učinak: učinak u ponašanju unutar konkretne i normirane društvene situacije. Performativi nisu ni istiniti ni lažni, ali da bi postigli očekivani učinak moraju biti izrečeni suglasno društvenim konvencijama (na primjer, izgovaranja i prihvaćanja isprike) unutar nekog konteksta i njegovih konvencija o funkcijama zabrane, naredbi, obaveza, postupaka u ponašanju i izlaganju (potvrđivanju, negiranju, propitivanju, itd.).

Za teorijsku psihoanalizu performativni učinak smješten je u polje Drugog: (1) subjekt se konstituira kao subjekt čina izjavljivanja, (2) on nužno žrtvuje svoju slobodu pravilima svijeta u kojem djeluje i (3) performativom ne govori govornik nego institucija čije konvencije govornik preuzima. Posebno sofisticirani slučaj analize performativa razvila je Shoshana Felman analizirajući na primjeru teksta Molièreovog *Don Juana* zamisao performativa u kontekstu analitičke filozofije (Austin) i zamisao zavođenja u kontekstu teorijske psihoanalize (Lacan). Performativ je jezični čin rušenja reference (vanjskog kriterija istinitosti jezika). Performativ je čin davanja obećanja koje se ispunjava (za govornika, Don Juana) u trenutku izgovaranja. Za Drugog (ženu) upućeno obećanje je igra zavođenja koja se uspostavlja između obećanja jezika i tijela. Shoshana Felman naglašava da Austin

poput Don Juana razvija retoriku zavođenja, strategiju govornih činova nagovora: poučavanje, poput ljubavi, postaje izvođenjem obećanja, činom obavezivanja koji potiče želju i uživanje. Lacan, poput Austina (a nakon Freuda), ponavlja Don Juanov skandal. Skandal na koji ukazuje Shoshana Felman nije u odnosu erotike i jezika nego u činjenici da je erotika uvijek lingvistička. Riječ skandal ne prebiva toliko u seksu koliko u jeziku, s obzirom da je prožeta činom neuspjeha kojim tijelo promašuje samoga sebe. Činjenje tijela se nikada ne uspijeva iskazati, dok se kazivanje uvijek uspijeva učiniti. Ljudski seksualni čin se uvijek podudara s govornim činom - činom tijela u govoru koje postoji jedino govoreći. Zato je jezik uvijek vrsta opscenosti.

U kazalištu i glazbi svaki čin govora glumca ili čin izvođenja instrumentalnog djela ne govori samo onim što priopćava, komunicira ili izražava. Na primjer, značenje Hamletovog monologa u Shakespeareovoj drami nije određeno samo značenjem njegovih riječi nego i načinom iskazivanja tih riječi (govornim činom) na sceni. Glumac svojim gestama, mimikom i akcentiranjem daje i dodaje značenje dramskom tekstu. Na primjer, najava i iskazivanje emocija u glazbi kompozitora Gustava Mahlera nije uvjetovano samo kompozicijom nego i načinom izvođenja muzičkog djela. Drugim riječima, u izvođačkim umjetnostima (kazalište, glazba) značenje i djelovanje djela uvjetovano je činom izvođenja (iskazivanja, izražavanja, pokazivanja) i kontekstom ili atmosferom u kojoj se čin izvođenja odigrava. Međutim, tek neka glazbena i kazališna djela problematiziraju situaciju i događaj izvođenja (činjenje) i problem performativnosti postavljaju u središte pažnje. Ta djela su djela tjelesnog teatra koji teži postavkama *performance arta* (djela *The Living Theater* ili režije Grotowskog ili Roberta Wilsona). U glazbenoj avangardi poslije Drugog svjetskog rata pažnja se poklanja činu ili složenom događaju izvođenja - na primjer, problem otvorenog djela zasnovan na odlukama i činovima izvođača (Stockhausen), a uloga čina izvođenja u metamuzičkim djelima fluksusa (John Cage, George Brecht) postaje središte glazbenog i umjetničkog problema.

U likovnim umjetnostima značenja djela su se većinom određivala referencijalnim kriterijima, time da li slika ili skulptura prikazuje stvarni ili fikcionalni svijet ili izražava individualne i kolektivne emocije. Nosilac značenja bila je vizualna forma umjetničkog djela. U umjetnosti XX. stoljeća se, u određenom trenutku, poklanjala pažnja uvjetima stvaranja djela i značenjima djela koja proizlaze iz specifičnosti postupka stvaranja ili izvođenja djela. Pokazalo se da neka djela pokazuju logiku svojeg nastanka ili izvođenja. Na primjer, Duchampovo proglašavanje ready-madea je performativni čin, jer se kao njegova posljedica ukazuje promjena institucionalnog statusa predmeta (sušilice za boce, češlja, lopate, pisoara). Svakodnevni predmet postaje umjetničko djelo. Istina umjetničkog djela (*ready-madea*) nije u njegovoj formi, tragu izraza ili načinu prikazivanja stvarnog ili fikcionalnog svijeta, nego u činu umjetnika koji mijenja i preimenuje status predmeta iz izvanumjetničkog u umjetnički i obratno. Zatim, događaji-djela *performance arta* (akcije umjetnika, hepening, body art, procesualna umjetnost, umjetnost ponašanja) su performativni jer se od čina izgovaranja ili neverbalne tjelesne geste umjetnika očekuje egzistencijalni, bihevioralni, estetski ili ekspresivni učinak na gledaoca, tj. umjetničko stvaranje je usmjereno na elementarni tjelesni ili složeniji bihevioralni čin u socijalnom kontekstu. Umjetnik ne oblikuje predmet nego radi na konvencijama, uvjetima, okolnostima, svojstvima ili funkcijama ljudskog utilitarnog ili neutilitarnog ponašanja i djelovanja. Na primjer, Tadeusz Kantor je izveo djelo *Panorama morskog hepeninga* (1967.) kao dekonstrukciju koncertnog događaja premještanjem situacije koncerta u kontekst plaže. Značenje umjetničkog djela (događaja) ne ovisi o referencijalnom značenju, nego o okolnostima, konvenciji i činu izvođenja tjelesne ili bihevioralne situacije i događaja. U neokonceptualnoj umjetnosti performativne namjere određenih tekstualnih umjetničkih radova (parole, slogani, upute) nemaju za cilj realni učinak na publiku nego razobličavanje i subverziju simboličkih moći društvenih konvencija i navika. Na primjer, kada Jenny Holzer na elektronskom displeju postavljenom na gradskom trgu izlaže tekst "Zaštiti me od onoga što ja želim!", ona ispisuje performativni iskaz koji se izvršava njezinim pozivom u pomoć, ali ona ne očekuje konkretni odgovor i pomoć nego izlaže tipičnu traumatičnu situaciju hiperpotrošačkog postmodernog društva. Ona izlaže paradoks performativa.

LITERATURA: Aust2, But1, Elw1, Felm2, Milo1, Mišč4, Mišč6, Park1, Šumi1, Vujano6, Vujano9

Permanentna instalacija. Vidi: Ambijentalna umjetnost, Instalacija

Permanentna umjetnost. Permanentna umjetnost je zajednički naziv za umjetničke akcije krajem 60-ih koje povezuju neoavangardističke vizualne eksperimente i postavangardnu procesualnu i konceptualnu umjetnost. Permanentnim se podrazumijeva procesualni karakter rada i njegovo širenje na različite medijske, umjetničke i životne oblike izražavanja. Prema Biljani Tomić, permanentna umjetnost je

procesualna, konkretna i totalna umjetnost. Procesualno označava promjene u oblicima izražavanja i ostvarivanje direktnih akcija i događaja u prostoru i vremenu. Konkretno označava direktni i doslovni rad s materijalnim, prostornim, vremenskim i životnim oblicima, bez posrednih simbolizacija i naracije. Totalno označava težnju totalnom umjetničkom djelu (Gesamtkunstwerk) u kojem će se suočiti i objediniti različite umjetnosti, mediji i oblici ponašanja. Biljana Tomić je izložbu *Permanentna umjetnost* priredila u Galeriji Ateljea 212 u Beogradu 1968. godine. Na izložbi su bila zastupljena djela optičke umjetnosti, minimalne umjetnosti, konkretna i vizualna poezija, eksperimentalni film, improvizirani spektakli i koncerti kompjutorske i elektronske glazbe. Sudjelovali su: Jiři Kolář, Timm Ulrichs, Max Bense, Milenko Matanović, Ljerka Šibenik, Juraj Dobrović, Dušan Otašević i Marko Pogačnik.

LITERATURA: Šuv75, Šuv76, Tom1, Tom3

Perverzija. Perverzija (nastranost) je odstupanje od *normalnog*, tj. normiranog, seksualnog odnosa u povijesno i geografski lociranom društvu. U psihoanalitičkoj teoriji se perverznim naziva svaki seksualni čin ili ponašanje koji odstupa od koitusa s osobom suprotnog spola i čiji je cilj postizanje orgazma genitalnom penetracijom, drugim riječima, perverzijom se naziva: voajerizam, autoerotizam, masturbacija, homoseksualni odnosi, biseksualni odnosi, heteroseksualni analni odnosi, heteroseksualni odnosi bez genitalne penetracije, fetišizam, sodomija, sadizam, sadomazohizam, itd. Prema Laplancheu i Pontalisu nastranost se identificira kad se orgazam postiže drugačijim seksualnim objektima, tjelesnim zonama ili vanjskim stvarnim ili fantazmatskim objektima. Prema Freudu *normalna seksualnost* nije unaprijed zadana ljudskom prirodom, ali pitanje perverzije za njega nije pitanje društvenog ugovora nego organizacije i razvoja seksualnog života. Prema Michelu Foucaultu perverzija ili nenormalnost je organizacija specifičnog društvenog mikro i makro prostora javne i privatne organizacije proizvodnje, uživanja, moći i znanja kroz medicinski, pravni, svakodnevni, pa i umjetnički diskurs.

Umjetnost se u povijesti zapadne civilizacije ukazuje kao legitimna institucija, vrsta ograničenog rezervata, javne prezentacije individualne ili mikrosocijalne perverzije u različitim društvenim sistemima. Perverzija kao uživanje ili ponašanje izvan ili preko normi danog društva je (a) doslovna ili alegorijska tema umjetničkog rada od antičkih vremena do građanskog društva (na primjer, *Pan i jarac* iz vile *Papyri* u Herkulaneumu), (b) područje katarzičnog nadilaženja društvenih normi i ograničenja u posrednom uživanju u tematizacijama umjetničkih djela od antičkih vremena do građanskog društva (na primjer, tematizacije perverzije u grčkim antičkim dramama i komedijama), (c) uzorak ekskluzivnog i elitističkog individualnog i kolektivnog uživanja kroz posredovanje perverzije (teme, objekta, reprezentacije, izraza) književnim tekstom, slikom, glazbom, plesom, glumom od antičkih vremena do građanskog društva (na primjer, romani de Sadea, Courbetova slika *L'Origine du monde*, 1866. ili ples Nižinskog *L'Après-midi d'un faune*, 1912.), (d) posredno, preneseno ili cenzurirano izvođenje simptoma društvene seksualnosti kao oblika umjetničkog ekskluzivnog čina, tj. otuđenog zastupnika u moralno normiranom građanskom društvu (na primjer, prikazivanje seksualnosti u prerafaeliteskom slikarstvu ili simbolističkoj poeziji u XIX. stoljeću), (e) izvođenje simptoma društvene seksualnosti kroz individualni avangardistički eksces čiji je cilj provokacija građanskih normi ili njihova destrukcija, odnosno, emancipacija koja vodi slobodnoj seksualnosti (performansi Marcela Duchampa, fotografije Mana Raya, slike Francisa Picabije, Renéa Magrittea ili Balthusa, skulpture Hansa Bellmera, performansi Yayoi Kusame, Yoko Ono i Carolee Schneemann u 60-im), i (f) izvođenje simptoma društvene seksualnosti kroz masovne medijske audiovizualne i ekranske sisteme posrednog uživanja i potrošnje informacijskih stimulusa (performansi Orlan, Ursa Lüthija, Rebecce Horn, foto-poziranja Lynde Benglis, Roberta Mapplethorpea, Nan Goldin ili Cindy Sherman, filmovi Dereka Jarmana, kazališne predstave Jana Fabrea, rock koncerti Davida Bowiea, Laurie Anderson, Madonne).

LITERATURA: Abr4, Alf1, Artla26, Au1, Bado3, Bart12, Burg13, Cla5, Dan10, Jar1, Jar2, Jon1, Jon2, Lipp12, Miller4, Paj1, Ph3, Rosenthal1, Schnee1, Šuv111, Ver1, Žiž33

Pikturalna semiotika. Vidi: Filozofija slikarstva, Likovna umjetnost, Pikturalno, Semiologija slikarstva

Pikturalno. Pikturalno (slikovno), materijalni i znakovni poredak na podlozi (papira, platna, zida) koji manualno obrađenu površinu određuje kao umjetničku sliku. Pikturalno nastaje preobrazbom podloge u površinu slike, tj. u materijalno-vizualni poredak (stanje stvari i likovni efekt). Slika se jednim pogledom obuhvaća kao cjelina, što znači da slika tvori Gestalt. Slika je u semiotičkom smislu dvostruko artikulirana: među svojstvima površine slike treba razlikovati ona koja imaju direktno značenje (znakovi pisma, simboli, figure ili figuralni prizori) i ona koja sudjeluju u likovnom i značenjskom efektu slike ali po sebi nemaju

direktno odredivo značenje (tekstura, debljina nanosa boje, gestualni tragovi kista). Recepcija slike ostvaruje se u dva vremenska događaja: (1) trenutni pogled koji obuhvaća cjelinu slike (direktna vizualna percepcija) i (2) pogled koji traje u vremenu, tj. vrijeme čitanja kojim se dešifriraju prostorni, vizualni, likovni i značenjski aspekti slike. Pikturalno je vizualni fenomen, ali i figurativni tekst koji omogućava sistem čitanja. Čitati sliku znači prijeći pogledom površinu slike i pikturalno je definirati kao specifičan neverbalni tekst koji govori o značenjskoj organizaciji prostora slike. Čitanje slike je razumijevanje pikturalnog kao analogne informacije i izdvajanje pojma iz nje. Pikturalna informacija kao analogna, likovni je sistem određen unutrašnjim vezama koje dopuštaju slobodnu igru pogleda. Zato se jednoj slici (analogno podržanom sistemu informacija) mogu pridavati različite pojmovne konstrukcije, odnosno, iz slike se mogu izvesti različiti pojmovni modeli slike i slikarstva. Slika pikturalnim predstavlja, pokazuje i izražava pogled na svijet i na umjetnost. Slika kao predmet i tekst dovodi se u različite situacije s izvanslikovnim pojavama, ali u isto vrijeme slika je i ograničenje beskrajnih mogućnosti svijeta i života stvaranjem likovno ograničene, obrađene i označene plohe.

Pikturalno može biti iluzionistički, znakovni, prikazivački ili konkretni materijalni poredak plohe. Iluzionistički poredak plohe (virtualni objekti, virtualni predmeti, virtualni pokreti) likovnim elementima omogućava stvaranje iluzije ili predodžbe o nečemu čega na slici nema, na primjer: (1) kompozicija prikazivačkog (mimetičkog) slikarstva zasnovana na perspektivi stvara iluziju dubine prostora na plohi, ili (2) struktura optičkih slika je izvedena tako da valovite linije stvaraju iluziju vibriranja-kretanja. Znakovni poredak plohe pokazuje je kao ravnu površinu manualnog zapisivanja vizualnih likovnih znakova. Karakteristične su slike Jaspera Johnsa na kojima su naslikani brojevi ili slova *Sivi brojevi* (1960.). Prikazivački (reprezentativni) poredak plohe tretira je kao mjesto prikazivanja. Razlikuju se dva pristupa: (1) ploha se tretira kao prozorski otvor kroz koji se gleda u sliku, tj, stvara se iluzija da se iza površine slike nalazi svijet i (2) ploha se tretira kao ekran projekcije, kao površina na koju se projicira svijet. Konkretni poredak plohe određuje je kao obrađenu površinu predmeta koja pokazuje samo vlastitu materijalnu strukturu. U povijesnom smislu pojam pikturalnog nije konzistentan jer pikturalno u predmodernističkoj, modernističkoj i postmodernističkoj umjetnosti nema isto značenje. U predmodernizmu pikturalno je aspekt manualnog prikazivanja svijeta kao doslovne pojavnosti (realističko pikturalno), kao iluzije (fantastičko pikturalno), kao osnove transcendencije slike u duhovno ili vizualizacije sakralnog teksta (alegorijsko europsko slikarstvo srednjeg vijeka i renesanse), kao prikazi umjetničkih djela prošlosti (klasicizam, neoklasicizam). Radikalnom modernizmu svojstveno je konkretističko shvaćanje pikturalnog kao materijalne dvodimenzionalne površine koja prikazuje i pokazuje prirodu i izgled svoje plošnosti kao izraza (ekspresionizmi) ili konstrukcije (konstruktivizmi). Prema Clementu Greenbergu plošnost i dvodimenzionalnost su jedina svojstva koja slikarstvo ne dijeli ni s jednom drugom umjetnošću i zato se modernističko slikarstvo orijentiralo na plošnost. Prema Greenbergu sliku treba prvo percipirati kao plohu. Svijest o plošnosti slike treba prethoditi percepciji onoga što ploha sadrži, izražava ili prikazuje. Povjesničar umjetnosti Charles Harrison je u kritici greenbergovskog modernizma naglasio da razumijevanje što slika jest ne treba biti određeno onim što slika prikazuje, opisuje ili čemu nalikuje nego uzročnim uvjetima njezinog nastanka. Uzročni uvjeti nastanka slike su određeni ideološkim okvirom u kojem umjetnik djeluje, metodama i tehnikama kojima se služi.

Postmodernizam pikturalno definira kao slikarski mimezis ili simulaciju umjetne elektronske slike (video, kompjutor) ili filmske kadrirane slike u slikarstvu. U postmodernizmu pikturalni poredak je izveden po uzoru na ekran. U postmodernizmu se pikturalno tretira kao ishodište metaforičkog i alegorijskog prikazivanja oblika prikazivanja u umjetnosti i kulturi. Pikturalno je u postmodernizmu aspekt uspostavljanja značenjskog poretka, ali i mjesto uživanja u slikanju. Prema Marcu Devadeu slikarstvo odražava gestu uranjanja u boju, ono je čisti užitak vezan za nasladu u slikanju. Slika ima karakter erotskog tijela.

Pikturalno iskustvo je specifičan slučaj vizualnog iskustva, od kojeg se razlikuje po tome što vizualno iskustvo obuhvaća svako iskustvo stečeno osjetilom vida (vizualnu percepciju prirodnih i prostornih fenomena, percepciju pokreta). Pikturalno iskustvo nastaje percepcijom manualno napravljene slike i posredovanjem slike, što znači da se slika percipira kao predmet specifičnih vizualnih aspekata u odnosu na druge predmete i da se iz slike prepoznaje ili dekodira određena informacija kao iz specifičnog zapisa.

Pojam slike povezuje tri različita pojma u engleskom jeziku: (1) *picture* je slika određenog formata i izgleda koja oslikava i prikazuje prizor, strukturu predmeta, situaciju, događaj, odnose tijela, tj. određena je korespondiranjem originala i slike (*picture* označava i fotografiju i sliku), (2) *painting* je slika naslikana bojom na podlozi. Ovim pojmom može se označiti i

prikazivačka (mimetička) i neprikazivačka (apstraktna) slika i (3) *image* je prikaz predmeta, tijela, situacije ili događaja (lik, figura, figuralna kompozicija) u okviru jedne slike *(picture)*, odnosno *image* je povezanost vizualnog prikaza u okviru jedne slike i njene mentalne slike (mentalne predodžbe). Prema Filibertu Menni razlika između pojmova *picture* i *painting* nastaje nakon 1960. Pojam *picture* ukazuje na mimetičnost prikazivanja ili prezentacije emocionalnog izraza, a pojam *painting* ukazuje na sistemsku analizu vlastitih sastavnih dijelova, što znači na formalnu strukturalnu razinu izgleda slike.

LITERATURA: Bois2, Bry1, Bry4, Harr38, Harr44, Marin1, Marin2, Marin3, Marin4, Marin5, Marin6, Marin7, Marin8, Marin9, Pley5, Pley6, Schef1, Schef2, Schef3, Schef4, Schef5, Schef6, Schef7, Sm1, Bula1, Rot1, Rot3, Rot6, Rot8, Rot10, Rot11, Šej1, Šuv137

Plastičari intervencionisti. *Plastičari intervencionisti* je naziv za otvorenu grupu umjetnika ili umjetničku pojavu koja je djelovala na prijelazu 60-ih u 70-e godine u području postobjektnih (ludističkih, ambijentalnih i procesualnih) istraživanja i intervencija u urbanom i prirodnom prostoru. *Plastičari* (Boris Bućan, Davor Tomičić, Željka Čorak, Jagoda Kaloper, Sanja Iveković, Dean Jokanović, Gorki Žuvela, Dalibor Martinis) su radikalizirali postavke *Novih tendencija* i *Hit parade*, tj. bavili su se preobrazbom umjetničkog stvaranja kao proizvodnje djela (objekata, događaja) u umjetnički čin intervencije u javnom urbanom ili prirodnom prostoru. Intervencijom se naziva postduchampovski zahvat premještanja, imenovanja, upisivanja ili izmještanja elemenata (objekata, odnosa objekata) postojećeg prostora. *Plastičari* su provodili intervencije ukazujući na relativnost odnosa između visoke umjetnosti, dizajna i konkretno-utopijskog urbanizma u ime demokratizacije umjetnosti. Bućan i Tomičić su izveli *Akciju Total* (1970.) na kojoj su objavili *Dekret o demokratizaciji umjetnosti* s namjerom da prekorače disciplinarne granice (umjetnosti, dizajna, primijenjenih umjetnosti, arhitekture, urbanizma) i da iz galerijskog prostora prijeđu u javni prostor. U tom kontekstu nastala su različita ambijentalna, otvorena i procesualna djela zasnovana na umjetnikovoj intervenciji i interakciji s publikom: Braco Dimitrijević *Suma 680* (1969.), Dalibor Martinis *Modul M+Z* (1970.), Jagoda Kaloper *Bezimeni ambijent* (1970.), Željko Kovačić, Aleksander Laslo, Neven Mikac i Nikola Polak *Trijumfalne kapije* (1970.). Zatim je slijedilo nekoliko makro projekata kao što su *Mogućnosti za 1971* (Bućan, Tomičić, Martinis, Iveković, Žuvela, Trbuljak, Kaloper) s intervencijama u urbanim prostorima Zagreba ili *Guliver u zemlji čudesa* (Braco Dimitrijević, Jagoda Kaloper, Sanja Iveković, Ivan Kožarić, Dalibor Martinis, Petar Dabac) s intervencijama u prostoru Koranskog parka u Karlovcu. Praksu *Plastičara* karakterizira utopijskoludistički duh kasnih *Novih tendencija* i, s druge strane, usmjerenja postobjektnim ili procesualnim intervencijama koje su srodne postminimalizmu kraja 60-ih.

LITERATURA: Den102, Den105, Košč1, Sus2, Sus3

Plastičko. Vidi: Likovna umjetnost, Skulpturalno

Pluralizam. Pojam pluralizma u postmodernoj kulturi i umjetnosti je više-značan, tako da se razlikuju sljedeće naznake: (1) pluralna je ona kultura koja nema specifični određujući povijesni smisao i zato eklektički omogućava, povezuje i prikazuje različite identitete, pozicije, gledišta ili stajališta po povijesnoj i po geografskoj osi, (2) pluralna je ona civilizacija koja nije zasnovana na konzistentnom konceptu ili na binarnom paru opozicija (hladnoratovska podjela svijeta) nego na istodobnom postojanju međusobno nesvodljivih i neusporedivih društvenih, religioznih i kulturnih sistema, (3) pluralna kultura je ona koja je zasnovana na raskolu (*différend*), što znači na nesvodljivim i nerazrješivim razlikama i sporovima, a (4) u poetičkom smislu pluralizmom u umjetnosti se nazivaju: (4a) postpovijesna i eklektična djela koja nastaju spajanjem nespojivih ili različitih oblika izražavanja i prikazivanja (pluralizam novog prikaza, neoekspresionizma, transavangarde), (4b) sinkrono postojanje različitih produkcijskih sistema u umjetnosti (u tom smislu se u američkoj kritici 70-te godine nazivaju *pluralnom dekadom* jer je u njoj sinkrono i ravnopravno djelovalo više različitih pojava u umjetnosti, od visokog modernizma preko konceptualne umjetnosti i performansa do slikarskih dekorativnih, neoekspresivnih i eklektičkih postmodernizama ili *semio medijskih praksi* u okviru poststrukturalističke transgresije znaka, (4c) umjetnički nomadizam (od kretanja umjetnika među različitim medijima preko kretanja umjetnika među različitim stilskim oblicima izražavanja ili, čak, ideologijama do kretanja umjetnika između različitih civilizacijskih sistema prikazivanja i identificiranja umjetnosti i umjetničkog rada.

Literatura: Baud6, Baud8, Brej8, Den53, Den100, Eag1, Ferr1, Fos1, Foxh1, Ga4, Hass1, Jam8, Lyo6, Lyo12, Lyo14

Poetika. Poetika je teorija o stvaranju i postojanju umjetničkog djela. *Poiesis* označava pojam stvaranja u najširem smislu. U antičkoj estetici *poiesis* je sve ono što čini da nešto prijeđe iz nebića u biće, stoga je i tvorevinama svih umjetnosti *(tehne)* osnova *poiesis*.

Tehne je posebna *poiesis* koja svoja djela stvara imajući u vidu razlog *(logos)* onoga što stvara. *Tehne* je vrsta znanja i umijeća stvaranja, a *poiesis* je ono što se danas naziva umjetnošću u najopćenitijem smislu. Poetika je teorijska analiza i razmatranje geneze umjetničkog djela, tj. postupaka zamišljanja, planiranja i realizacije umjetničkog djela. Poetički aspekti mogu biti: (1) izvan umjetničkog djela, kada se pojavljuju kao naknadna kritička, teorijska ili povijesna interpretacija umjetničkog djela i njegovog nastanka i (2) imanentni umjetničkom djelu, kada su integrirani u postupke stvaranja umjetničkog djela i u samo umjetničko djelo, odnosno, kada je umjetnik svjestan vlastitog poetičkog okvira u kojem stvara ili producira umjetnost i djelom prikazuje svoje poetičke stavove i poglede. Prema Lubomiru Doleželu poetika je spoznajna djelatnost koja skuplja znanja o književnosti (i umjetnostima) i uključuje ih u širi sistem znanja stečenog u humanističkim i društvenim znanostima. Za poetiku umjetničko djelo je objekt spoznaje. Međutim, prema Cvetanu Todorovu predmet poetike nije samo književno ili umjetničko djelo nego se poetikom ispituju svojstva specifične vrste diskursa koju predstavlja književni, odnosno, umjetnički diskurs. Tada se svako umjetničko djelo promatra kao jedna od mogućih manifestacija pojedine, mnogo općenitije apstraktne strukture. Slijedom navedenog, poetika kao znanost nije zaokupljena postojećom umjetnošću nego mogućom umjetnošću ili onim apstraktnim svojstvom koje umjetničku činjenicu čini specifičnom, tj. umjetnošću.

U modernističkoj teoriji postoje dva pristupa poetičkom: (1) radikalni (avangardni, neoavangardni, postavangardni) poetički pristup zastupa tezu da poetički aspekti, formulacije i teoretizacije uvijek prethode umjetničkom djelu kao samosvijest umjetnika o sredstvima, vrijednostima, uvjerenjima i značenjima iz kojih stvara svoje djelo i (2) dominantni modernistički pristup, koji zastupa tezu da su poetički aspekti, formulacije i teoretizacije posljedica stvaranja umjetničkog djela i njegove umjetničke i estetske kontemplacije, odnosno, da umjetničko kao izuzetni stvaralački čin uvijek prethodi poetičkim formulacijama. U modernističkom poimanju znanosti o umjetnosti poetika je osnova na kojoj se grade znanstveni opisi, objašnjenja i interpretacije. U postmodernističkim teorijama se pojam poetičkog relativizira jer se ukazuje da poetički diskurs nije poseban umjetnički govor ili pismo nego oblik mišljenja, zamišljanja, prikazivanja i stvaranja značenja tipičan za određenu kulturu ili njezine podkulture. U postmodernizmu se pojam poetičkog relativizira jer se narušavaju granice između različitih umjetnosti, ali i između visoke umjetnosti i popularne kulture, odnosno, umjetničkog, teorijskog, estetskog i političkog. Autopoetika je autorefleksivna analiza i rasprava koju umjetnik razvija o svojem stvaralaštvu i koja može biti formulirana kao privatni govor ili pismo (prepiska, dnevnici, intervjui), pedagoške rasprave (podučavanja koje umjetnik razvija iz svog stvaralaštva), esej (književna spekulativna razmatranja umjetnosti) ili teorijski spis (metajezičke analize i rasprave koncepta, prirode i svijeta umjetnosti).

LITERATURA: Culler1, Dole1, Flak2, Grasi1, Hut2, Jak1, Marku1, Pas1, Pir2, Teš5, Todo2, Usp2, Ves2

Pogled (engl. *gaze, sight)*. Pogled i viđenje (engl. *seeing)* kao tema u teorijskim, povijesnim i filozofskim raspravama ponovno postaju središte interesa 80-ih i ranih 90-ih godina s prvim kritikama modernističkog purizma i minimalizma. U minimalnoj i procesualnoj umjetnosti 60-ih godina, pogled je podređen tijelu koje izvodi perceptivni performans u djelu i kroz djelo (ambijent, instalacija, hepening, performans). U konceptualnoj umjetnosti pogled i viđenje su reducirani, odstranjeni ili zamijenjeni konceptualnim (pojmovno predočavanje), mentalnim (predočavanje u umu) i lingvističkim, semiotičkim i semiološkim (predočavanje jezikom, predočavanje u jeziku). Na primjer, u postmodernoj pojavom transavangardnog i neoekspresionističkog slikarstva pogled se vraća tijelu koje želi, zamišlja, slika, koje gleda sliku i time kao da ga slika gleda. Pogled se rekonstruira u slikarstvu i skulpturi kao doslovni i fikcionalni aspekt djela i receptivne situacije. Fenomenologija pogleda počinje dominirati nad lingvističkim i semiološkim aspektima percepcije tijekom 80-ih i 90-ih godina, nastankom nove medijske ili ekranske umjetnosti. Suvremene teorije pogleda i viđenja su utemeljene u poststrukturalizmu i njegovim raspravama i dekonstrukcijama logocentrizma (centriranog uma), okulocentrizma (viđenja kao osnovnog iskustva i metaforičkih opisivanja nevizualnih doživljaja i spoznaja) i euklidocentrizma (perspektivnog koncepta viđenja). Izdvajaju se rasprave Jean-Louisa Schefera, Louisa Marina, Jean-Françoisa Lyotarda, Martina Jayja, Hala Fostera, Rosalind Krauss. Utjecajne su psihoanalitičke rasprave *pogleda* i *oka* Jacquesa Lacana. U teorijskom smislu karakteristični su sljedeći problemi vezani uz koncept i fenomen pogleda i gledanja: (1) povijesne analize prikazivanja pogleda, gledanja, gledanog, gledaoca, vidljivog i nevidljivog u zapadnom mimetičkom slikarstvu (od renesanse do sredine XIX. stoljeća), (2) analize odnosa pogleda i tijela, odnosno, skopičkog (vidnog, koji se tiče osjetila vida) i haptičkog (opipnog, koji se tiče osjetila dodira) u

realnom životnom iskustvu, kao i u verbalnom i likovnom prikazivanju, (3) analize odnosa pogleda i tijela, odnosno, vizualne percepcije kao tjelesnog i egzistencijalnog događaja (teorije na tragu Mauricea Merleau-Pontyja), (4) situacionističke kritike spektakla, (5) analize vizualnih metafora kojima se u govornom jeziku opisuju nevizualne pojave (na primjer, opisivanje muzike vizualnim terminima, opisivanje psiholoških ili duhovnih stanja vizualnim terminima), (6) analiza autonomnog pogleda ili specijalizacije pogleda kao ekskluzivnog osjeta u modernističkim teorijama slikarstva (na primjer u tekstovima Clementa Greenberga), (7) analize odstranjivanja vizualnog (vizualne percepcije) u jezičkom obratu strukturalizma, semiotike, semiologije, analitičke filozofije i hermeneutike, (8) različite analize funkcije viđenja i pogleda u teorijskoj psihoanalizi (shiza pogleda i oka, zamisao ekrana kao fantazma, ne-cijelo pogleda, višak pogleda, pogled i želja, uživanje pogleda, optičko nesvjesno), (9) feminističke teorije pogleda (pogled i želja, pogled drugog, žena kao ona koju se gleda, žena kao ona koja gleda), (10) interpretacije pogleda u teorijama kulture (prikazivanje i potrošnja pogleda u masovnoj kulturi, pogled u zapadnoj kulturi, pogled u nezapadnim kulturama, pogled na zapadne kulture iz nezapadne kulture i obratno, status pogleda u pluralističkom ili multikulturalnom društvu, pogled u kasnom kapitalizmu, pogled u postsocijalizmu), (11) funkcije pogleda u različitim medijima (slikarstvo, skulptura, fotografija, film, video, kompjutor) i (12) status i funkcije pogleda u tehnološkom društvu (simulacijski odnosi subjekta i objekta gledanja, stroj i pogled, ekranski prikaz i ekranska kultura, vizualno-elektronske proteze, elektronska slika, audiovizualna percepcija, aestetska percepcija i virtualna realnost).

LITERATURA: Ars2, Blin1, Božič10, Bry1, Bry4, Fos4, Fos9, Gibs1, Gled1, Grosz1, Herb1, Hug1, Jay2, Jay3, Kud1, Lac2, Lac6, Lep1, Mit1, Mitch5, Olin1, Prij1, Sr2, Šuv77, Taylor1, Viz1, Žiž10, Žiž18

Pojam. Vidi: Koncept

Pojava. Pojam *pojava* se u diskursima teorije i povijesti umjetnosti najčešće identificira na dva različita načina: (a) pojava i fenomen su sinonimi, tj. pojava ili fenomen je ono što se pojavljuje pred osjetilima/tijelom i pojmovnost (predodžbenost) koja prati to pojavljivanje, i (b) pojavom se naziv, događaj ili situacija u svijetu umjetnosti koja se izdvaja svojom specifičnošću (originalnost, drugačija interpretacija, inovacija, itd.) iz općeg ili dominantnog miljea, svijeta ili povijesti umjetnosti, ali još nije oformljena u pokret, modu, tendenciju ili stil.

Literartura: Damnja2, Den15

Pokret. Vidi: Umjetnička grupa, Moda, Stil, Tendencija

Polimedij. Polimedij je umjetničko djelo nastalo razvijanjem i stapanjem pojedinačnih umjetnosti i njihovih medija. Pojam polimedija je uveo voko-vizualni umjetnik Vladan Radovanović da bi opisao teorijske posljedice svojih radova *Taktizon-pokret-zvuk* (1958.), Raznobojni viseći objekti promjenljivog intenziteta svjetlosti i visine zvuka (1970.) i *Audio-spacial* (1975.). Pojam polimedij je blizak pojmovima mixedmedia, intermedijalno i multimedijalno, pri čemu ima odlike sinestezijske umjetnosti. U polimediju se različiti mediji ne dovode na istu tehnološku razinu, nego su objedinjeni u strukturalnu cjelinu. Povezani mediji se prožimaju i kroz međudjelovanje mijenjaju, ostvarujući sintezu ideje, medija i receptivnog efekta. Sinteza se ostvaruje spregom objekta i ideje, formalnih odnosa i prezentativnosti, upravljanja i stupnja osobnih odluka. Sinteza podrazumijeva određeni stupanj prevodljivosti kao uvjet vlastitog ostvarivanja, što vodi stvaranju jedinstvene osnove za cjelovit doživljaj. Struktura postavljena u jednom mediju nije vremenski i prostorno podčinjena strukturi drugog medija. Sve strukture se grade i razvijaju gotovo istovremeno kroz kontrapunktsko međudjelovanje.

LITERATURA: Radov5, Radov6, Radov11, Radov13

Politička umjetnost. Politička umjetnost je naziv za svaku umjetničku djelatnost koja je povezana sa smislom, funkcijama, tematizacijom i institucionalnim aspektima politike u teorijskom i praktičnom smislu. Širi pojam političke umjetnosti označava veze politike i angažirane umjetnosti kasnog XVIII. te XIX. i XX. stoljeća. Rani primjeri političke umjetnosti pojavljuju se u francuskom neoklasicizmu kasnog XVIII. stoljeća (Jacques-Louis David), romantičarskom slikarstvu na prijelazu XVIII. u XIX. stoljeće (Benjamin West, Francisco Goya, Théodore Géricault, Hippolyte Lecomte, Jean-Louis-Ernest Meissonier) ili realizmu sredine XIX. stoljeća (Jean-François Millet, Gustave Courbet, Edouard Manet). Politička umjetnost se tijekom XX. stoljeăa pojavljuje u socijalnom realizmu, socijalističkom realizmu, fašističkoj umjetnosti, nacionalsocijalističkoj umjetnosti, odnosno, u avangardnim, neoavangardnim i postavangardnim pokretima i grupama (futurizmu, dadaizmu, konstruktivizmu, nadrealizmu, fluksusu, novim tendencijama, situacionizmu, šezdesetoosmaškim alternativnim pokretima mladih). Politička umjetnost u užem smislu označava maoističku revolucionarnu teoriju francuskih poststrukturalističkih teoretičara i slikara oku-

pljenih oko časopisa *Tel Quel* i *Peinture - Cahiers théoriques*, kao i kritičke analitičko-marksističke teorije *Art&Languagea* i postkonceptualne umjetnosti. Uže određenje političke umjetnosti označava stavove umjetnika da na osnovi teorijskih modela (strukturalizma, poststrukturalizma, analitičke filozofije jezika i marksizma) izvedu političku analizu jezika umjetnosti (jezika o umjetnosti, jezika kojim se služi svijet umjetnosti i jezika kojim se stvaraju umjetnička djela). Politička analiza i politizacija jezika umjetnosti nastala je na osnovi šezdesetoosmaškog ljevičarskog radikalizma, tj. na uvjerenju da politizacija specijalističkih jezika kulture dovodi do kritičke problematizacije i revolucionarnog preobražaja modernističke kulture i njezinih idealizacija autonomije i neutralnosti umjetnosti. Cilj umjetničke teorijske politizacije je razotkrivanje skrivenih mehanizama moći prividno autonomne modernističke kulture i umjetnosti. Između poststrukturalističke teorije slikarstva i analitičko-marksističke postkonceptualne umjetnosti postoje razlike: (1) poststrukturalistička politizacija jezika umjetnosti je izvedena semiološkim i dekonstruktivnim analizama metafizike slikarstva kroz uporišta u Althusserovoj marksističkoj teoriji društva i maoističkoj revolucionarnoj retorici, a konkretno je izvedena uvođenjem termina *klasna borba* u analize statusa umjetničkog djela i slikarstva u zapadnoj kulturi visokog modernizma, a (2) analitičko-marksistička postkonceptualna umjetnost *Art&Languagea* zasniva se na kritici ideoloških institucionalnih mehanizama svijeta umjetnosti i kulture (njujorški *Art&Language*) i na teorijskoj analizi oblika prikazivanja u funkciji političkih pretpostavki i modela intertekstualnim povezivanjem metoda kritičke teorije frankfurtskog kruga i logičkih analiza jezika svijeta umjetnosti. Politička umjetnost 60-ih i 70-ih godina ostvarila se i u individualnim opusima: (1) Joseph Beuys je povezao marksističke novoljevičarske strategije s antropozofskim ekonomskim učenjima i alternativnim projektima mladih u kompleksan projekt socijalne skulpture, (2) Victor Burgin je na osnovama poststrukturalističke semiologije, lacanovske psihoanalize i dekonstrukcije razradio kritiku modela prikazivanja u fotografiji, anticipirajući temeljne pretpostavke kritičkog postmodernizma (neokonceptualizma), (3) Hans Haacke svoj je rad zasnovao kao praktičnu strategiju istraživanja malverzacija i skrivenih političkih mehanizama svijeta i institucija kulture i umjetnosti, (4) beogradski pokret *Oktobar 75* nastao je pod utjecajem njujorškog *Art&Languagea*, pokušavajući realizirati pretpostavke angažirane kritičke umjetnosti u realsocijalističkom društvu.

U postmodernoj umjetnosti 80-ih i 90-ih ne postoji doslovna politička umjetnost nego postpolitička umjetnost. Umjetnici se ne bave velikim logocentričnim projektima promjene društva, kulture i umjetnosti, nego političke (društvene, ideološke, moralne) aspekte postmoderne kulture koriste kao oblike prikazivanja i stvaranja aktualnosti koju društvo prihvaća kao svoju realnost. Postmoderna umjetnost simulira i dekonstruira političko, a ne kritičko, angažirano i analitičko djelovanje. Slovenski umjetnički pokret *NSK (Neue Slowenische Kunst)* svoje je djelovanje razvio kao pokazni društveni simptom, koristeći modele nacionalsocijalističke ikonografije kao traumatičnog oblika prikazivanja, koje realsocijalističko društvo cenzurira i pomiče do nesvjesnog. Mladen Stilinović bavi se simbolima avangardi, socijalističkog realizma i nacionalsocijalističke umjetnosti, pokazujući da su oni u postmodernoj epohi prazni i istrošeni znakovi. Raša Todosijević istražuje traumatične simbole postkomunizma i nacionalnih ideologija *(Bog voli Srbe)*. Barbara Kruger i Jenny Holzer koriste oblike prikazivanja realnosti u potrošačkom društvu kasnog kapitalizma, razotkrivajući mehanizme uspostavljanja, proizvodnje, razmjene i potrošnje objekta seksualne i potrošačke želje. Umjetnost sovjetske perestrojke 80-ih dekonstruira vlastito povijesno naslijeđe tako što slikarskim postupcima američkog pop arta prikazuje velike teme sovjetske avangarde, socijalističkog realizma i svakodnevnice realsocijalističkog društva. Nakon pada berlinskog zida kasnih 80-ih godina XX. stoljeća dolazi do promjene globalne politike. Govori se o epohi globalizacije, dominacije jedne svjetske supersile ili epohi poslije postmodernih postpovijesnih pluralizama. Neki teoretičari kulture i društva uočavaju da nakon pada berlinskog zida, raspada SSSR-a, ratova na području bivše Jugoslavije 90-ih, zaljevskog rata i okupacije Iraka povijest na Zapadu ponovo ima ciljni razvoj: uspostavljanje globalnog neoliberalnog kapitalizma. Prema Hardtu i Negriju ostvarivanje svjetskog tržišta označava prijelaz unutar kapitalističkog načina proizvodnje. Prostorno-kulturalna podjela uspostavljena nakon Prvog svjetskog rata na Prvi (kapitalistički), Drugi (realsocijalistički) i Treći (kolonijalni) svijet je narušena, tako da se Prvi svijet nalazi u Trećem i Treći u Prvom, a Drugi svijet je gotovo nestao s geopolitičke karte. Uloga industrijskog rada smanjuje se u korist globalnog informacijskog rada. Globalna ekonomija stvaranja bogatstva sve je bliže biopolitičkoj proizvodnji, a to znači proizvodnji samog društvenog života. Ekonomsko, političko i kulturalno se sve više isprepliću i međusobno utvrđuju. Umjetnost je vezana za specifične proizvodnje kul-

turalnih sistema globaliziranih i još neglobaliziranih, ali tranzicijskih kultura. Neki teoretičari pišu o umjetnosti u doba kulture ili o umjetnosti u doba masovne medijske kulture kao praksi regulacije i deregulacije društvene svakodnevnice. To znači da dolazi do narušavanja autonomije visoke elitne umjetnosti i traženja društvenih i kulturalnih biopolitičkih funkcija za umjetničke prakse od kojih se očekuje da budu interventne u konkretnom fizičkom ili virtualnom društvenom okružju (*Tim Rollins & K.O.S.*, Marjetica Potrč, grupa *Schie 2.0*, Sanja Iveković, Andreja Kulunčić). S druge strane, nastaju i kritičke subverzivne antiglobalističke prakse umjetnika (pokret net-umetnika *Zapatisti*, Marko Košnik, Vuk Ćosić).

LITERATURA: Aa1, Ag3, Albe2, Alt1, Arg9, Bax2, Berg1, Berns2, Bloc3, Buc6, But3, Carro1, Cow1, Crask1, Dev5, Doc6, Doc7, Dub1, Egb, Erj1, Erj4, Erj19, Ff1, Ff2, Fon16, Fos2, Frasc3, Gay1, Grž9, Gerž11, Grž21, Grž24, Harr22, Harr31, Harr32, Harr33, Harr37, Harr45, Holme3, Hut1, Jam1, Jam3, Jam10, Johnso1, Kip1, Kref3, Kref6, Kref7, Mans1, Petrov2, Pis1, Poli1, Poli2, Readi1, Rot13, Rubin1, Sala1, Šuv93, Šuv102, Šuv134, Umetnostd1, Willwt1, Žiž17

Mižanrovsko. Poližanrovskim se nazivaju pojave dekonstrukcije, relativizacije, kombiniranja ili prekoračenja žanrova u umjetničkim taktikama postmodernizma. Žanr (rod, vrsta) označava pojedine vrste umjetnosti (slikarstva, skulpture, filma, poezije, romana) s obzirom na tematiku: pejzažno slikarstvo, portretna skulptura, kriminalistički film, porodični roman, itd. Poližanrovske modele određuje: (1) dekonstrukcija žanra je odlaganje žanrovskog identiteta, ali i relativiziranje granice onoga što je u određenom žanru i onoga što je izvan žanra, (2) parodijsko ili apsurdno oduzimanje motivacije žanru i pomicanje žanrovskog identiteta, (3) prenošenje žanrovskog modela jedne umjetničke discipline u drugu, (4) uvođenje različitih žanrovskih karakteristika u osnovnu i polaznu žanrovsku shemu, i (5) sinkrono uspostavljanje odnosa prema žanru kao prvostupanjskom materijalu (umjetnik je u konkretnom žanru) i kao metagovoru o žanru (umjetnik izlazi iz žanra i žanr tretira kao jezik nižeg reda). Neki postmoderni teoretičari bitne i usmjerujuće diskurse zapadne kulture identificiraju kao žanr, tako da se o metafizici govori kao o filozofskom ili, čak, književnom žanru. Na sličan se način kritički, povijesni ili bilo koji teorijski diskurs smatra konstituiranjem žanra i ogledanjem različitih drugih žanrova.

LITERATURA: Avt1, Carro1, Fed1, Geyh1, Hut1, Hut2, Mich1, Perlof4, Princ1, Wallis2, Wau1

Ponašanje. Ponašanjem kao umjetnošću ili umjetnošću ponašanja nazivaju se događaji i situacije u kojima umjetnik ostvaruje situacije ponašanja u svakodnevnom životu ili izuzetnim životnim trenucima, odnosno, izražava svoja psihička raspoloženja i društvene pozicije tjelesnim gestama, oblačenjem, mikrosocijalnim odnosima i situacijama. Umjetnost ponašanja razvija se u dadi, nadrealizmu, hepeningu, akcionizmu, body artu, performansu, video umjetnosti, filmu i fotografiji tako da umjetnikove društvene norme i oblici njegovog ponašanja postaju materijal umjetničkog rada. Ponašanje umjetnika uvijek je ponašanje drugog stupnja (meta-ponašanje) u odnosu na životno svakodnevno ponašanje. Ideje umjetnosti ponašanja bliske su bihevioralnoj psihologiji i njezinim tezama da je spoznaja psihičkog života moguća samo preko njegovog ponašanja, posredna i vanjska, odnosno, riječima analitičkog filozofa Ludwiga Wittgensteina, unutrašnjim stanjima su potrebni vanjski kriteriji.

Rani primjeri umjetnosti ponašanja su akcije dadaista Arthura Cravana i Jacquesa Vachéa: demonstracija sposobnosti prelaženja granice između zaraćenih strana tijekom Prvog svjetskog rata, nošenje polusavezničke, polu-neprijateljske uniforme. Transvestitske akcije Marcela Duchampa i Else von Freytag-Loringhoven iz kasnih 10-ih i ranih 20-ih godina koriste aspekte transgresivnog ponašanja.

Razlikuje se više zamisli umjetničkog rada ponašanja: (1) ponašanje umjetnika zasnovano na oblicima svakodnevnog ponašanja (Andy Warhol snimao je film koji prikazuje osobu koja spava, feministička umjetnica Mierle Laderman Ukeles je u muzejskim prostorima izvodila performanse s aktivnostima domaćice, na primjer, prala je pod, a Neša Paripović je dnevnički i fotografski bilježio podatke o svojim kretanjima i druženjima tijekom dana), (2) ponašanje umjetnika zasnovano na transgresivnim oblicima ponašanja od autoerotizacije i ekshibicionizma preko travestije do šamanističkih orgijskih obreda (Vito Acconci je masturbirao na performansima, Hermann Nitsch je realizirao orgijastičke rituale s nagim sudionicima, strvinama životinja i krvlju), (3) ponašanje umjetnika zasnovano na minimalnim, jednostavnim radnjama i oblicima ponašanja kojima je oduzeta njihova socijalna funkcija i koji se prezentiraju kao autonomne geste (Dennis Oppenheim je zarivao trn pod nokat, Klaus Rinke je mjerio prostor svojim tijelom, Karel Miler je ležao na travi) i (4) ponašanje umjetnika zasnovano na simulaciji izuzetnih društvenih oblika ponašanja političkog vođe, šamana, zvijezde masovnih medija ili biznismena (Laurie Anderson koristi ponašanje rock zvijezde, grupa Brucea McLeana nazvana *Nice Style* kao i Gilbert & George koriste ponašanje engleske srednje klase,

Joseph Beuys ponašanje šamana i političkog vođe). Karakterističan rad zasnovan na ponašanju je *Rad s praćenjem* (1969.) Vita Acconcija koji se zasnivao na sljedećem konceptu: "Nasumce biram osobu na ulici, na bilo kojem mjestu, svaki dan. Pratim je gdje god išla i koliko god dugo putovala. (Aktivnost se završava kada osoba uđe u stan, kancelariju, itd.)."

LITERATURA: Abr4, Alfl, Bado3, Fergl, Gold4, Gold5, Grž25, Jon1, Jon2, Ph3, Ver1

Pop art. Pop art označava američku, a zatim i internacionalnu umjetnost početkom 60-ih godina zasnovanu na prikazivanju, izražavanju i upotrebi simbola, vrijednosti i značenja masovnog, potrošačkog i kasno-industrijskog društva visokog modernizma. Pojam je uveo kritičar Lawrence Alloway sredinom 50-ih godina kao oznaku za popularnu umjetnost masovne kulture. Od kraja 50-ih i ranih 60-ih naziv pop art odnosi se na visoku umjetnost kojoj je motiv, tema i sadržaj potrošačka popularna i masovna umjetnost i kultura. Razlikuju se dva smjera pop arta: (1) neodadaistička i kritička linija pop arta djeluje u različitim područjima izražavanja od slikarstva preko ready-madea i asamblaža do ambijenata i hepeninga; za nju je karakteristično parodijsko prikazivanje vrijednosti i značenja masovne kulture i (2) prikazivački ili ikonički pop art neutralno, doslovno i dokumentarno prikazuje simbole, vrijednosti, značenja i oblike izražavanja masovne kulture. Pop art ima ishodišta u popularnoj kulturi 50-ih i 60-ih, ali i u povijesnim avangardama: dadaističkom povezivanju visoke i popularne umjetnosti 20-ih, kao i u ready-made strategijama Marcela Duchampa. Pop art je uveo u visoku umjetnost niz novih tehnika od asamblaža industrijskih i potrošačkih proizvoda do serigrafije.

Njujorški pop art je iniciran neodadaističkim, postslikarskim i slikarskim eksperimentima Jaspera Johnsa, Roberta Rauschenberga, Jima Dinea, Georgea Brechta. Johnsonovo i Rauschenbergovo slikarstvo i asamblaži nastaju izvan dominantnog tijeka američkog visokog modernizma zasnovanom na apstraktnom ekspresionizmu i esteskom formalizmu. Johns eksperimentira s nečistim slikama koje prikazuju slova, brojeve i riječi, koristeći postduchampovska i Wittgensteinova značenja, primjenjujući ih na slikarstvo. Rauschenberg djeluje u širokom rasponu, od asamblaža i slika-predmeta, do hepeninga i akcija. Obojica iz umjetnosti ne isključuju aspekte, odraze, tragove i simbole suvremene potrošačke kulture.

Njujoršku scenu ili tendenciju pop arta određuje djelovanje Andyja Warhola, Roya Lichtensteina, Toma Wesselmanna, Jamesa Rosenquista, Claesa Oldenburga, Roberta Indiane i Georgea Segala.

Rad Andyja Warhola odvijao se u nekoliko faza: (1) *Marilyn Monroe* (ulje na platnu, 1962.) je serija od 25 identičnih glumičinih portreta u rasteru 5x5 – rad s ikoničkim znakom masovne kulture (filmska zvijezda), (2) *Brillo kutije* (serigrafija na drvu, 1964.) je asamblaž i pseudo ready-made, napravljene su drvene kutije identičnog oblika koje izgledaju kao kartonske kutije deterdženta – rad koji koristi simbole potrošačkog društva i (3) *Električna stolica* (serigrafija na platnu, 1965.) rad iz serije *Smrt i nesreća,* je dokumentarna fotografija električne - korištenje simbola američkog društvenog sistema (u rasponu od mitologije kriminala do brze, industrijske smrti). Warhol je radom na filmu, stvaranjem mikro svijeta umjetnosti tvornica (u kojima se proizvode njegova umjetnička djela), javnim ponašanjem po uzoru na filmske i rock zvijezde, pop art realizirao kao umjetnost spektakla 60-ih. Svoju urbanu, proizvodnu i medijsku poetiku Warhol izražava sljedećim stavom: "Razlog zbog kojeg radim na taj način je u tome što želim biti stroj...".

Roy Lichtenstein spojio je zamisli ready-madea i nove tehnologije slikanja sa slikarskim eksperimentom, negirajući formalističku podjelu na figurativno i apstraktno slikarstvo. Njegove slike su apstraktne iako prikazuju ljudsku figuru ili narativne scene. Počeo je s doslovnim kopiranjem novinskih fotografija, karikatura i stripa. Doslovnost se ogleda i u pseudo poentilističkoj tehnici tretiranja plohe. Točkastom strukturom površine imitira rasterske točke novinske fotografije. Njegov postupak je istovremeno hladno reproduktivan i parodijski. Na primjer, *Veliku sliku* (ulje na platnu, 1965.) realizira karakterističnim postupkom koji izgleda kao imitacija (prikaz) novinske fotografije, ali njome prikazuje slobodne gestualne poteze, čime parodira originalnost, spontanost i gestualnost apstraktnog ekspresionizma. U slikama *Whaam!* (1963.) i *Kad sam otvorio paljbu* (1964.) doslovno prikazuje kadrove iz stripa, a u slici *Žena s cvjetnim šeširom* (1963.) parodira Picassov postkubistički stil.

Rad Claesa Oldenburga je primjer neodadaističkog smjera u pop artu. On radi asamblaže, instalacije i hepeninge u kojima humorno provocira tipične predodžbe, simbole, predmete i proizvode američke potrošačke kulture. *Slanina, zelena salata i rajčica* (1963.) su od drva i vinila izvedeni veliki mekani sendviči, a slično radi i s lilihipom, hamburgerima i kolačima. Ambijentalni rad *Spavaća soba* (1963.) sastoji se od namještaja romboidnog oblika upotrebne veličine. Krevet je presvučen imitacijom zebrine kože, posteljina je od sjajnog vinila, na zidu je imitacija slike Jacksona Pollocka, itd. Svi ovi elementi prena-

glašavaju i karikiraju estetiku kiča potrošačke kulture građanske klase.
Kalifornijski pop art nastaje ranih 60-ih godina i karakterizira ga asamblaž, konceptualna i sirova ikonografija. Kalifornijski pop art koristi ikonografiju holivudskog glamura, neonske prostore, ali i elemente subkulture (od erotiziranog undergrounda do mističkih utjecaja beat poezije Sjeverne Kalifornije). Vodeći predstavnici su Billy Al Bengston, Edward Ruscha, Joe Goode, Wayne Thiebaud, Mel Ramos, Jess Collins, te kao izuzetna i izdvojena figura neoadaističkog ambijentalnog rada, Edward Kienholz. Slikar Edward Ruscha počeo je tematiziranjem reklama, da bi došao do velikih slika i ikona pop arta s prikazima praznih benzinskih crpki. Pojava natpisa i tekstova njegovim slikama daje konceptualnu dimenziju, koja će ga sredinom 60-ih odvesti fotografsko-tekstualnim radovima. Edward Kienholz na izvjestan je način prethodnik estetike pop arta, koji je ujedno u kalifornijskom prostoru ostvario i remek djela na granici pop arta i neodade. Njegovi radovi su mistični, morbidni i cinični asamblaži i ambijenti. Karakteristična je asamblaž-instalacija *Stražnje sjedalo Dodgea-38* (1964.). Ovaj i slični radovi od sredine 50-ih problematiziraju razne teme američkog urbanog života. *Dodge-38* parodira tipičan ljubavni život mladih Amerikanaca, ukazujući na automobil kao na scenu ljubavne i erotske igre.
Britanski pop art je nastao usporedo američkom pop artu i širenju američkog načina života u popularnoj kulturi. Uvjeti za nastanak britanskog pop arta nastaju od 1953. do 1958. Ta umjetnost je povezana s tehnološkim temama i idealima tehno-umjetnosti. Richard Hamilton je 1955. organizirao izložbu *Man, Machine and Motion*. Tijekom 60-ih jak je utjecaj američkog pop arta, iako je za britanski pop art karakteristična ekspresivno-kritička nota koja nije postojala kod američkih slikara. Predstavnici su, između ostalih, Richard Hamilton, Peter Blake, Roland B. Kitaj, David Hockney i Peter Phillips.
U Europi: (1) pop art je prihvaćen kao doslovno američki utjecaj i težnja za stvaranjem nove prikazivačke umjetnosti urbanog i potrošačkog društva visokog modernizma, (2) uspoređivan je sa sličnim europskim pokretima kao što je francuski novi realizam i (3) podvrgnut je radikalnoj kritici, parodiji i dekonstrukciji u narativnoj figuraciji, kapitalističkom realizmu i djelomice u novoj figuraciji. Europski pop artisti ili anti-pop-artisti su Arman, Christo, Oyvind Fahlstrom, Daniel Spoerri, Hervé Télémaque, Valerio Adami, itd. U jugoslavenskoj umjetnosti 60-ih godina pop art nije bio prihvaćen kao dominantan oblik izražavanja. Kod niza autora utjecaji pop arta su povezani s obnovom figuracije i predmetnosti u slikarstvu (nova figuracija i nova predmetnost Dušana Otaševića, Leonida Šejke, Bojana Bema, Predraga Neškovića, Dragoša Kalajića, Metke Krašovec, Zmaga Jeraja).

LITERATURA: Allo7, Beo3, Bih5, Buc2, Buc15, Cala1, Com1, Davi4, Den5, Fin1, Gid1, Hamilton1, Herm1, John1, Lipp1, Liv1, Luc7, Luc8, Mah1, Rob1, Robe2, Sup1, Walk1, Žen1

Pornografija. Pornografija je specifični žanr prikazivanja koji se zasniva na direktnom i doslovnom vizualnom, verbalnom ili audiovizualnom prikazivanju realiziranog ili simuliranog seksualnog čina, najčešće prikazivanju genitalija u trenutku seksualne radnje. Pornografija kao žanr prikazivanja sadrži i podžanrove kao što su: autoerotska, heteroseksualna, homoseksualna, lezbijska, biseksualna, fetišistička, sadomazohistička, maloljetnička, itd. pornografija. Funkcija pornografskog prikazivanja je stvaranje i ponuda potencijalnog i predočivog, ali uvijek posrednog objekta želje. S druge strane, određeni prikaz (tekst, slika, fotografija, film, ples) se naziva pornografskim na osnovi estetskog ili etičkog kriterija klasificiranja dozvoljenog ili nedozvoljenog referenta prikazivanja. Najčešće je riječ o negativnom kvalificiranju prikazivanja direktnog seksualnog čina ili erotskog ponašanja. Pornografskom industrijom se naziva legalna ili ilegalna medijska industrija proizvodnje, distribucije i recepcije prikaza seksualnih tijela, odnosa i ponašanja. Povijest pornografije je duga i može se pratiti od antičkih vremena (na primjer, freske iz *Kuće Fauna* u Pompejima) kroz povijest tajne ili zabranjene, odnosno, profane ili popularne umjetnosti. Moderni umjetnici su pokazivali interes za pornografske teme. Na primjer, Gustave Courbet je naslikao nekoliko pornografskih slika *Ženski torzo*, kasnije nazvan *L'Origine du monde* (1866.) ili *Djevojke u snu* (1866.). Ove slike su rađene po narudžbi i bile su zamišljene kao pornografske slike. Slika *Ženski torzo* je bila takozvana unutrašnja slika, tj. slika koja se nalazila skrivena iza neke druge slike (pejzaža, mrtve prirode, portreta). Temama pornografskog prikazivanja autoerotskih, heteroseksualnih, lezbijskih i homoseksualnih figuralnih prizora su se bavili mnogi slikari i kipari na prijelazu XIX. u XX. i tijekom XX. stoljeća: Auguste Rodin, Henri de Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsley, Gustav Klimt, Egon Schiele, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Francis Picabia, Balthus. Većina ih je pornografska djela radila kao paralelnu realnost građanskom društvu ili kao igru opscenim, lascivnim, neobičnim, uživalačkim. Picasso je crtao egocentrične pornografske prizore s antičkim i autobiografskim referencama. Jean Cocteau je

bilježio i prikazivao homoerotske seksualne odnose. Francis Picabia je u postdadaističkom razdoblju razvio specifično *sladunjavo slikarstvo* sa sentimentalnim, ljubavnim, erotičnim i pornografskim temama, poigravajući se različitim heteroseksualnim objektima želje. Balthus je, naprotiv, razvijao praksu erotskog i pornografskog slikarstva kao dominantnu praksu umjetničkog rada. Balthusovo figurativno slikarstvo se zasniva na konceptu centriranog i dominantnog muškog perverznog pogleda i njegovih objekata želje. Nastajale su brojne slike djevojčica i djevojaka u erotskim pozama. Jedno od njegovih najznačajnijih pornografskih "kao umjetničkih" ili "umjetničkih kao pornografskih" djela je slika *Sat gitare* (1934.) na kojoj je prikazan lezbijski odnos učiteljice i učenice. Slika sadrži dva karakteristična elementa: (a) pornografski uživalački: seksualni grubi odnos dviju žena je postavljen kao objekt muškog uživalačkog pogleda, i (b) umjetnički transgresivni: položaj djevojčice u seksualnom odnosu je interpretacija Kristovog tijela na slici koja se pripisuje Enguerrandu Quartonu *Oplakivanje Krista* (oko 1450.). U nadrealizmu su erotika, pornografija ili opscenost tematizirane u funkciji provociranja i pokretanja potisnutog nesvjesnog sadržaja (Salvador Dali, Max Ernst, Hans Bellmer, René Magritte). Georges Bataille je eksperimentirao s tehnikama pornografskog prikazivanja u prozi (*L'Histoire de l'Oeil*). Njegova filozofija je utemeljena na interpretacijama transgresivne seksualnosti. Dok je André Breton negirao granicu između normalnog i patološkog, Batailleova praksa i filozofija su vodile debalansiranju normalnog i patološkog, postavljajući pitanja o materijalnom uživanju koje je rizik za mentalno zdravlje. Pod Batailleovim teorijskim utjecajem nastaju brojne parapornografske fotografije Jacques-Andréa Boiffarda: *Bouche* (*Usta*, 1929.), *Le gros orteil* (*Veliki palac*, 1929.). Ove fotografije prikazuju izdvojeni detalj ljudskog tijela: usta ili palac. Usredotočenost na izdvojeni detalj se pokazuje kao pornografska usredotočenost. Hans Bellmer, njemački dadaist i nadrealist, radio je 30-ih godina sa ženskim lutkama kao modelima izražavanja i konstruiranja objekta muškarčeve želje. Idealni seksualni objekt je bila *Lutka* (1935.) koja je nastajala spajanjem dva trupa s nogama u jedno četveronogo i dvogenitalno tijelo. Bellmer je razvijao u slikarstvu i crtežu opsesivne i ponavljane prikaze ženskih genitalija sredinom 40-ih godina. U to vrijeme realizira i seriju crno-bijelih pornografskih fotografija koje prikazuju ženske genitalije na biciklu, na pladnju tijekom mokrenja ili u trenutku masturbacije, odnosno, žensko tijelo vezuje konopima i deformira ga do tijela lutke u sadomazohističkoj igri tijekom kasnih 50-ih. Kiparica Louise Bourgeois je jedna od prvih umjetnica koja radi s objektnim prikazivanjem muških (*Fillette*, 1968.) i ženskih (*Femme Couteau*, 1969.) genitalija. Njen rad je uspostavljanje pozicije ženskog pogleda i gledišta konceptualizacije rodnog identiteta.

Koncept pornografije kao usredotočenosti na detalj je razradio Jean Baudrillard 80-ih godina XX. stoljeća. On smatra da usitnjavanje razbijanjem tijela (spola, objekta, želje) vodi pornografskom predočavanju. Promatrana sasvim izbliza, sva tijela, sva lica nalik su jedno drugom. Krupni plan nekoga lica je podjednako opscen kao i genitalije viđene izbliza. To jesu genitalije, kaže Baudrillard. Svaka slika, svaki oblik, svaki dio tijela viđen izbliza jesu genitalije. Promiskuitet detalja, zumiranje, dobiva seksualnu vrijednost. Privlači nas preuveličavanje svake pojedinosti, ili čak razgranavanje, serijsko umnožavanje iste pojedinosti. Na kraju suprotnom od zavođenja nalazi se krajnji promiskuitet pornografije, koja rastavlja tijela na njihove najmanje činioce i pokreće njihove najmanje pomake. Zato, piše Baudrillard, na tim slikama više ne tražimo oštrinu niti bogatstvo mašte, tražimo vrtoglavost njihove površnosti, vještinu pojedinosti, prisutnost tehnike. Naša istinska želja je želja za tehničkom vještinom.

U postmodernoj umjetnosti 80-ih i 90-ih godina dolazi do kritičkog narušavanja stabilne razlike između visoke i popularne umjetnosti i kulture, a to znači granice između umjetnosti i pornografije. Umjetnici ispituju i demonstriraju taktike pornografskog prikazivanja kao jezika popularne kulture u visokoj kulturi i umjetnosti. Lynda Benglis je reklamnim plakatom objavljenim u časopisu *Artforum* 1978. godina izvela jednu od prvih javnih masovno prezentiranih pornografskih gesti u okviru visoko elitističkog umjetničkog rada. Objavljena fotografija u boji prikazuje nagu Lyndu Benglis s umjetnim falusom u erekciji. Jeff Koons je izveo seriju slika i skulptura koje prikazuju seksualni čin između njega i modela Ciccioline, pretvarajući privatni prizor u ikonu javne promocije. Robert Mapplethorpe je fotografijama njujorškog svijeta umjetnosti i zabave dokumentirao različite homoseksualne prakse u kasnom kapitalizmu. Andres Serrano je serijom fotografija bilježio opskurne heteroseksualne, homoseksualne, autoerotske i sodomijske seksualne odnose, težeći prikazivanju atmosfere opskurnosti i otuđenja. Cindy Sherman konstrukcijama s lutkama stvara postpornografski svijet objekata koji su samo mehanički tragovi izgubljene, nekada moguće biološke seksualnosti. Vlasta Delimar preuzima oblike prikazivanja iz pornografije i pokazuje kako se stvaraju svakodnevni

identiteti seksualnosti, rodnih pozicioniranja moći, strukturiranja svakodnevnice u postsocijalizmu. Tomislav Gotovac koristi svoje staračko tijelo da bi simulirao poze porno-modela. Time prelazi iz pozicije onoga koji gleda (potrošača pornografskih slika) u onoga tko biva gledan (fikcionalni objekt želje), pri čemu njegova starost i ružnoća na mjestu očekivane stilizirane nagosti žene provociraju i razaraju očekivanja. Reference na pornografsko prikazivanje unutar masovne kulture mogu se naći u performansima Carolee Schneemann, Yayoi Kusame, Vita Acconcija, Jürgena Klaukea, Paula McCartheyja, Hannah Wilke, Mikea Kelleyja, Elke Krystufek, Annie Sprinkle.

Pornografija je za slikare i kipare XIX. i prve polovine XX. stoljeća bila oblik privatnog izražavanja ili prikazivanja stvarnih ili fantazmatskih objekata želje unutar građanskog društva u kojem su postojale čvrste granice javnog i privatnog, erotskog i pornografskog, odnosno, umjetničkog i pornografskog. Naprotiv, u umjetnosti 80-ih i 90-ih godina dolazi do relativiziranja odnosa javnog i privatnog, umjetničkog i svakodnevnog, odnosno, pornografskog, erotskog, masovno medijskog, kulturalnog i umjetničkog. Područje kulturalnih javnih, privatnih, tajnih, masmedijskih, zabavnih ili uživalačkih praksi postaje tema umjetničkog istraživanja, demonstriranja, dekonstruiranja ili fetiširiranja.

LITERATURA: Ack1, Ack3, Alf1, Berk1, Cla5, Cla7, Grž6, Grž25, Gub1, Ili2, Jon1, Jon2, Mo2, Sr3, Šuv129, Taylors1, Wallis2, Žiž12

Poruka. Vidi: Teorija informacija

Poslije enformela. Poslije enformela, označava europska umjetnička previranja na prijelazu 50-ih u 60-te godine (1959.-1963.). Pojam je uveden na Bijenalu u San Marinu (1963.) pod nazivom *Oltre l'informale*, koji su organizirali kritičari Pierre Restany, Umbro Apollonio, Vincent Aguilera Cerni i Giulio Carlo Argan. Polazeći od teze da je enformel dominantni i ključni pokret u umjetnosti poslije Drugog svjetskog rata, Argan ukazuje na uvjete njegova prevladavanja. Pravci istraživanja poslije enformela nisu unaprijed određeni i uvjetovani, odnosno, nisu određeni istom logikom razvoja apstrakcije poslije Drugog svjetskog rata (apstraktni ekspresionizam, akciono slikarstvo, lirska apstrakcija, art brut, tašizam, enformel). U previranjima poslije enformela izdvajaju se dvije dominantne orijentacije: (1) neokonstruktivističke tendencije (geštaltistička umjetnost, umjetnost vizualnih istraživanja, kinetička umjetnost, umjetnost pripadnika novih tendencija), grupa *Zero* i američka postslikarska apstrakcija i (2) novi realizam, nova figuracija, talijanski i britanski pop art. Prva se oslanja na tehnološki razvoj i odnose umjetnosti i znanosti, a druga na masovnu potrošačku kulturu visokog modernizma i masovnih medija. Prevladavanje enformela označava pokretanje milanskog časopisa *Azimuth* (1959.) koji su uređivali Piero Manzoni i Enrico Castellani, u kojem su surađivali Lucio Fontana, Robert Rauschenberg i Yves Klein.

Situaciju poslije enformela karakterizira društveni i kulturni prosperitet, interes za tehnologiju, masovnu kulturu, razvoj monokromnog slikarstva, redukcija i sužavanje značenjskog (simboličkog, narativnog) govora slikarstva na primarna, konkretna, doslovna i tautološka značenja, prevladavanje medijskih ograničenja i pojava prvih akcija umjetnika koje povijesno korespondiraju američkom hepeningu. Cjelovite umjetničke poetike poslije enformela ostvarili su Piero Manzoni, Yves Klein i njemačka grupa *Zero*. Manzonijev rad razvijao se u nekoliko različitih smjerova: (1) monokromne slike pod nazivom *akromije (achrome)*, potencirane teksture i jednobojnosti površine, (2) pakiranje linija, zraka i izmeta, (3) korištenje postupaka ostavljanja traga koji su povezivali predmet i akciju kroz gestu markiranja i (4) akcije umjetnika zasnovane na individualnoj mitologiji (umjetnik kao institucija). Srodno Manzoniju, Yves Klein je prakticirao različite strategije ponašanja umjetnika, u rasponu od slikanja monokromnih slika, preko rituala slikanja nagim ženskim tijelima ili ritualima razmjene zlata, do akcija slikanja vatrom ili fotomontaže koje pokazuju umjetnika u akciji (skok kroz prozor, meditacija nad globusom koji lebdi). Dok je Manzonijev rad prvenstveno meterijalistički, Kleinov teži metafizičkoj nadgradnji aikoničkih vizualnih struktura i oblika ponašanja. Njemačka grupa *Zero* osnovana je u Düsseldorfu 1958. godine. U njoj su surađivali: Heinz Mack, Otto Piene i Günther Uecker. Objavljivali su časopis *Zero* (tri broja). Njihov rad je paradoksalan i, premda utemeljen na kinetičkim i konkretističkim istraživanjima monokromije, multipla, mobila, optičkih i svjetlosnih fenomena, sadrži akcionističke elemente, što ih približava neodadi, kao i spiritualne metafizičke postavke koje ih povezuju s ranom europskom apstrakcijom i metafizikom fluksusa.

LITERATURA: Allo6, Arg1, Arg2, Cris1, Deb1, Den4, Den27, Den60, Den102, Dimn2, Ec2, Est1, Gatti2, Klein1, Klein2, Manso1, Manz1, Sus5, Sus7, Sus8, Suss1, Ver2

Poslije pokreta. Poslije pokreta je naziv za umjetnost 70-ih godina koja nastupa poslije konceptualne umjetnosti, razvijajući, problematizirajući i prevladavajući konzistentne stilske karakteristike mi-

nimalne i konceptualne umjetnosti. Termin je uveo američki teoretičar umjetnosti Allen Sondheim. Po njemu umjetnost poslije pokreta karakterizira: (1) izoliranost i individualnost umjetnika, (2) eklekticizam, tj. mnoga djela nemaju preciznu povijesnu i stilsku poziciju nego se slobodno odnose prema oblicima, izrazima, značenjima i vrijednostima različitih povijesnih pokreta modernizma, avangardi, neoavangardi i ranih postavangardi, (3) značenjska povezanost s oblicima prikazivanja u fenomenologiji, sociologiji, psihologiji i strukturalističkoj teoriji, (4) izražavanje subjektivnih narativnih introspektivnih sadržaja, (5) povezanost umjetničkog rada i autopoetičkih analiza, (6) interdisciplinarni pristup radu i relativno slobodno kretanje različitim umjetničkim područjima (Sondheim u analizu umjetnosti poslije pokreta uključuje vizualne umjetnike, pisce i muzičare) i (7) otvorenost umjetničkog djela, tj. djelo se ne promatra, ne čita ili ne doživljava kao cjeloviti Gestalt, događaj ili priča, nego se kroz djelo prolazi, što znači da je djelo procesualni rad. Predstavnici umjetnosti poslije pokreta po Sondheimu su: prozni pisac Walter Abish, video i performans umjetnik Vito Acconci, performans umjetnica Laurie Anderson, narativni fotograf David Askevold, ambijentalna umjetnica Alice Aycock, kiparica Rosmary Mayer, feministička umjetnica Nancy Wilson Kitchel, muzičar Alvin Lucier i drugi.

Ješa Denegri je o umjetnosti poslije pokreta pisao kao o "umjetnosti bez presedana", ukazujući da su individualni radovi umjetnika 70-ih godina ekscentrični iskoraci iz svijeta umjetnosti. Postupci bez presedana ne pripadaju formiranim umjetničkim zamislima i tehnikama, koriste rubna iskustva umjetnosti, ponašanja, političkog ili semiološkog rada, stvarajući ekscesne slučajeve koji provociraju i dovode u sumnju značenja i vrijednosti svijeta umjetnosti. Karakteristični primjeri umjetnosti bez presedana su sociološke analize francuske *Groupe Untel*, konceptualni objekti od konkretnih predmeta Sandra Chie i Francesca Clementea, betonske slike japanskog umjetnika Seiichi Shimizua, slikane fotografije Annette Messager, otisci fasada Dorothee von Windheim, logičke i lingvističke analize *Grupe 143*, analize jezika svakodnevnice Mladena Stilinovića itd.

Teoretičar umjetnosti Henry M. Sayre uveo je pojam avangarde poslije 70-e koji odgovara idejama umjetnosti poslije pokreta. Umjetnost *postmodernističke avangarde* je pluralistička, nekonzistentna i analogna konceptu performansa. Pri tome performans ne podrazumijeva samo umjetničke akcije i događaje nego i karakter djela koje nastaje kao proces koji se produžava i razvija u procesu recepcije ili čitanja. Umjetničko djelo je otvoreni rad podložan permanentnim transformacijama, kako djelovanjem samog autora, tako i djelovanjem promatrača ili čitaoca. Svaki umjetnički rad nalazi se u području odnosa s drugim umjetničkim radovima i tekstovima kulture čiji je on produžetak, novo čitanje, nova interpretacija i trag premještanja kroz značenjska područja suvremene kulture. Po Sayreu karakteristični modeli izražavanja postmodernističke avangarde poslije 70-e su: (1) narativna fotografija, (2) feministička umjetnost, (3) težnja novom totalnom umjetničkom djelu, (4) narativni performans koji ima osobine spektakla, (5) narativna govorna poezija ili pjesnički performance i (6) otvoreni ambijentalni rad *(open space)*.

LITERATURA: Den29, Den84, Foxh1, Ga4, Kraus7, Mas2, Oliv2, Pari3, Perr1, Say1, Son1

Posljednja avangarda. Vidi: Neoavangarda, Nove tendencije

Posljednje slike. Vidi: Umjetnost kao umjetnost

Post. Post je prefiks koji označava umjetnički pokret koji slijedi neposredno poslije dominantnog revolucionarnog pokreta i razvija njegove modele izražavanja, tehnike, vrijednosti i značenja. Dok prefiks neo označava obnovu ili simulaciju prošlog stila ili pokreta, prefiks post označava njegov produžetak, nastavak i razvoj. Na primjer, postimpresionizam ili postkonceptualna umjetnost su pojave koje razrađuju tehničke i značenjske osobine pokreta: (1) u postimpresionizmu nastaju temeljne razrade kao što su poentilizam Georgesa Seurata, protokubizam Paula Cézannea ili protoekspresionizam Vincenta Van Gogha i Paula Gauguina, a (2) u postkonceptualnoj umjetnosti 70-ih dolazi do razrade i primjene teorijske konceptualne umjetnosti na istraživanja slikarstva, fotografije, filma, videa, odnosno, nastaje semio umjetnost, narativna fotografija, feministička umjetnost, horizontalna plastika, analitičko slikarstvo. U terminima postavangarda i postmodernizam, prefiks post ne označava produžetak i evoluciju dominantnog stila, paradigme umjetnosti ili civilizacijske epohe nego njezino dovršavanje, autokritičko razmatranje, zaokruživanje i ulazak u prijelazno (transhistorijsko) razdoblje između dovršenog povijesnog ciklusa i budućeg koji se još ne razaznaje.

LITERATURA: Am1, Bh2, Broksa1, Cam1, Colli1, Dan13, Deb1, Deb15, Den84, Dim2, Eag1, Erj19, Fos1, Gaig4, Gao1, Green3, Guatt1, Harr24, Jenc2, Jenc4, Kars1

Post-antiforma. Post-antiformom se nazivaju: (a) pojave u umjetnosti čiji predstavnici provode kritiku,

relativizaciju i dekonstrukciju jakih tvrdih/oštrih formi (Gestalta) modernizma, (b) pojave koje ostvaruju *remake*, simulaciju, korekciju ili retoričku rekonstrukciju pojava radikalnog enformela, procesualne umjetnosti, hepeninga, siromašne umjetnosti (*arte povera*), anti form umjetnosti, *earth works*, (c) pojave koje nastaju kao imanentna kritika tvrdih/oštrih formi (*Gestalta*) produkcija *modernizma poslije postmodernizma* u 90-im godinama, i (d) pojave koje nastaju kao realizacija *metafizike besformnog* kroz tematizacije horizontalnog modusa, impulsa, upotrebe materijala u pred ili post-formnom stanju, upotreba svjetla kao svjetla, rad s materijom, energijom i vremenom. U okviru post-antiforma rade kipari, slikari i fotografi: Robert Morris, Cindy Sherman, Mike Kelley, Paul McCarthy, kao i Ivan Kožarić, Goran Petercol, Slaven Tolj, Tomo Savić-Gecan, Marija Vauda i Nikola Pilipović.

Literatura: Cela9, Cela10, Christov1, Kraus19, Kraus20, Morri1, Šuv71, Šuv72, Šuv75, Šuv96

Postavangarda. Postavangarda je termin teorije i povijesti umjetnosti kojim se označavaju umjetnički pokreti, grupe i individualne analitičke, kritičke, parodijske i simulacijske strategije dovršavanja, kritike i sekundarne (meta) upotrebe modernističke i avangardističke umjetnosti i kulture. Različito od avangardi (idealistička utopija) i neoavangardi (konkretna utopija), postavangarda je postpovijesni kompleks pojava koji preispituje, prikazuje, razara, dekonstruira i time stvara arheologiju modernizma, avangardi i neoavangardi. Postavangardne umjetnosti pretražuju svjetove umjetnosti, ali ne proizvode totalizirajući smisao epohe nego nihilistički nastoje teorijski ili praktično pokazati da je svaki epohalni smisao ideologije, estetike ili psihologije verbalna fikcija.

Rana postavangarda djelovala je krajem 60-ih i tijekom 70-ih, na prijelazu visokog u kasni modernizam, anticipirajući postmodernu svijest i kulturu. Zasniva se na: (1) kritici modernističkih dogmi, posebno na kritici teorije modernog slikarstva Clementa Greenberga, (2) relativizaciji medijskih granica i disciplina zasnovanih na jednom mediju, na primjer, narušavanje granica visoke i popularne kulture u pop artu, minimalna umjetnost s razvojem specifičnih, ni-slikarski-ni-kiparskih objekata i instalacija, (3) relativizaciji umjetničkog djela (objekta), njegovim svođenjem na materijalni ili energetski fenomen (anti-form umjetnost, siromašna umjetnost, postminimalna umjetnost), oblike ponašanja (akcionizmi, body art, performans, umjetnost ponašanja), tekstualne i dijagramske modele (konceptualna umjetnost) i (4) formuliranju intertekstualnih i teorijskih modela, analiza i rasprava u svijetu i institucijama umjetnosti, čime dolazi do obrata modernističke umjetnosti kao svijeta umjetnosti bez teorije u teoriju razvijenu u svijetu umjetnosti koja povezuje umjetničke s diskursima teorijskih disciplina (lingvistike, semiotike, filozofije, političke teorije). Rana postavangarda nastala je u duhovnoj klimi zapadne intelektualne nove ljevice (neomarksizma), filozofija jezika (od analitičke filozofije do poststrukturalizma) i pojedinačnih prodora u ezoterična učenja Istoka i Zapada.

Srednja postavangarda analogna je pojmu eklektičkog postmodernizma ranih 80-ih, tj. transavangardi, neoekspresionizmu i retroavangardi. Zasniva se na: (1) tezama o kraju povijesti i epohe, (2) idejama da umjetnost koja nastaje krajem XX. stoljeća ima odlike postpovijesnog stila, što znači da predstavlja prijelazni (trans) oblik, koji popunjava prazninu između dovršene povijesti umjetnosti Zapada i novog budućeg ciklusa koji treba nastati, ali se još ne može naslutiti i predvidjeti, (3) očekivanju da umjetnost aktualnog trenutka bude istovremeno okrenuta preispitivanju i potrošnji povijesnih i stilskih značenja zapadne umjetnosti (retro-tendencija) i traženju mogućih alternativa kulturnoj dominaciji (pro-avangardistička tendencija), (4) eklektičkoj simulaciji i dekonstrukciji figurativnih ekspresionističkih slikarskih oblika izražavanja, (5) rekonstrukciji slikarskog zanata, erosa slikanja, uživanja u boji i (6) ekscentričnoj, egzotičnoj i egocentričnoj ulozi umjetnika koji postaje umjetnički i kulturni nomad ili turist koji se slobodno, bez zahtjeva za jezičkom konzistentnošću kreće po različitim kulturama, mimikrijski mijenjajući svoje oblike izražavanja. Srednja postavangarda je po ideološkim i duhovnim karakteristikama neokonzervativna umjetnost obnove građanskih vrijednosti, podjela rada u kulturi i utvrđivanja vrijednosnog sistema umjetnosti od estetskog do tržišnog. Njezina estetska, umjetnička i politička ideologija zasniva se na obnovi i simulaciji romantičarske tradicije (njemački neoekspresionizam), mediteranske kulture (transavangarda) i srednjoeuropskih i istočnoeuropskih totalitarnih diskursa (retroavangarda). Obnova i simulacija su izvedeni upotrebom likovnih (slikarskih i kiparskih) modela karakterističnih za krize modernizma tijekom XX. stoljeća. Na primjer, u slikarstvu se krizama modernizma mogu nazvati obrati koje su neki avangardni umjetnici u prvoj polovici XX. stoljeća činili povratkom na umjereno figurativno i subjektivno slikarstvo: obrati futurista (Gino Severini i Carlo Carrà) figurativnom metafizičkom slikarstvu, dadaista Francisa Picabije subjektivnoj autobiografskoj i erotskoj figuraciji ili suprematista Kazimira Maljeviča i konstruktivista Aleksandra Rodčenka tradicionalnoj

europskoj figuraciji i primitivističkom slikarstvu. Modeli obnove i simulacije romantičarske tradicije, mediteranske kulture i srednjoeuropskih i istočnoeuropskih totalitarnih diskursa (nacizma, fašizma, realsocijalizma) podržani su psihoanalitičkim, semiološkim i narativno-poetskim diskursom teorije umjetnosti i kritike.

Kasna postavangarda odgovara simulacionističkim tendencijama 80-ih i 90-ih godina (neokonceptualizam, neekspresionizam, simulacionizam, modernizam poslije postmodernizma), u kojima se proavangardistička više-medijalnost ili izmiješanost medija (instalacija, fotografija, film, tekst, slika, kompjuter, video, industrijski proizvodi, ready-made) koriste kao znakovi postmodernističke simulacijske kulture masovnih elektronskih medija. Kasna postavangarda koristi sve strategije avangardi i neoavangardi, ali ne više kao eksces, eksperiment ili projekt nego kao simptom kojim se razotkrivaju jezički elementi, odnosi i konstitucije postmoderne svijesti. Ona prenosi i prevodi poststrukturalističke teorijske i književne metode (lacanovska psihoanaliza, derridaovska dekonstrukcija, baudrillardovska teorija simulacija) u vizualne modele i oblike prikazivanja pomoću kojih razotkriva (proteorijski smjer) ili do apsurda umnožava i ponavlja (produktivistički smjer) mehanizme stvaranja značenja. Rad s mehanizmima stvaranja značenja u društvu, kulturi i umjetnosti koristi javne i masovne predodžbe (fikcije, fantazme, vizije) koje društvo stvara i prihvaća kao svoju realnost. Posebnu tendenciju u kasnoj postavangardi, koja podvrgava kritici postmodernizam kao dominantnu kulturu i revidira modernističke skulpture i umjetnost predstavljaju kiparska istraživanja (nova skulptura 80-ih i 90-ih).

LITERATURA: Buc1, Buc4, Buc5, Buc6, Erj19, Fos1, Fos2, Fos3, Fos6, Gao1, Mano1, Min1, Oliv2, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Sus2, Sus3, Woo10

Postavangarda u Bosni i Hercegovini. Postavangarda u Bosni i Hercegovini je nastala prijelazom konceptualne na postmodernu umjetnost ranih 80-ih godina XX. stoljeća, na složenoj intermedijalnoj umjetničkoj sceni Sarajeva. U području postavangardnih eksperimenata i produkcija djelovali su Jusuf Hadžifejzović, Radoslav Tadić, Jadran Adamović, Gera Grozdanić, grupa *Zvono* (Kemal Hadžić, Sead Čizmić, Sadko Hadžihasanović, Narcis Kantradžić, Biljana Gavranović, Saša Bukvić). U drugoj polovini 80-ih organizirane su dvije velike izložbe *Dokumenta* (Sarajevo, 1987. i 1989.), na kojima je prikazana postmoderna i postavangarda umjetnost u Jugoslaviji. Tijekom i nakon ratova 90-ih godina u okvirima postavangardnih neokonceptualističkih istraživanja djelovali su: Nebojša Šerić Šoba, Maja Bajević, Šejla Kamerić, Alma Fazlić, Amra Kalender, Izeta Građević, Eldina Begić, Ivan Čivić, Danica Dakić.

LITERATURA: Blaž1, Bloc3, Hegy1, Hegy2, Hegy3, Jug1, Jug2, Savić5, Šuv131, Umj1

Postavangarda hrvatska. Hrvatsku postavangardu karakteriziraju sljedeće tendencije: (1) prijelazno razdoblje od *Novih tendencija* do konceptualne umjetnosti određeno ambijentalnim istraživanjima i intervencijama u urbanom prostoru (zagrebački plastičari Boris Bućan, Davor Tomičić, Dalibor Martinis, Jagoda Kaloper), (2) konceptualna umjetnost od 1969. do 1980., (3) analitičko i primarno slikarstvo krajem 70-ih, (4) transavangarda i neoekspresionizam ranih 80-ih (Edita Schubert, Breda Beban, Milivoj Bijelić, Zvjezdana Fio, Nina Ivančić), (5) iz transavangarde i neoekspresionizma se izdvajaju individualno usmjerenje metafizičkom integralnom slikarstvu Željka Kipkea i narativni video Brede Beban i Hrvoja Horvatića, (6) simulacijski model preispitivanja političkih znakova kasnog komunizma i postkomunizma, odnosno smrt znaka (Mladen Stilinović, Vlado Martek, Željko Jerman, Vlasta Delimar), (7) razvoj neo geo tendencije zasnovane na postmodernističkoj reinterpretaciji slikarstva *Novih tendencija* 60-ih i analitičkog slikarstva 70-ih (Goran Petercol, Dubravka Rakoci, Edita Schubert, Duje Jurić, Branko Lepen, Tomo Savić-Gecan), (8) neokonceptualizam zasnovan na medijskom i dekonstruktivnom korištenju značenja i modela visoke i popularne umjetnosti (Tomislav Gotovac, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Aleksandar Ilić, Ivana Keser, Tomo Savić-Gecan, Slaven Tolj, Zlatko Kopljar, Neli Ružić, Vlado Zrnić, Vlasta Žanić, Mirjana Vodopija, Jasenko Rasol, Kristina Leko, Sandro Đukić, Željko Blaće, Marijan Crtalić, Ivan Faktor, Andreja Kulunčić).

LITERATURA: Balj2, Biar1, Den76, Den102, Den105, Dim1, Ego1, Ego2, Gatti1, Grupa1, Ili2, Ivek1, Jerm1, Jerm2, Jerm3, Košč1, Košč10, Kov1, Kov2, Kov3, Kov4, Kov5, Kuz1, Luč1, Marco1, Mart1, Mart2, Mart3, Mart4, Milov1, Nik1, Stili1, Stili3, Stili4, Stip5, Stip6, Sus1, Sus2, Sus3, Sus4, Šim1, Šuv50, Šuv51, Šuv103, Šuv124, Šuv129, Tolj1, Trb1, Trb2, Trb3, Trb4

Postavangarda makedonska. Makedonska postavangarda je nastala kao projekt istraživanja odnosa prezentacije složenih etničkih ili regionalnih sistema simbolizacije posredovanjemm suvremenih umjetničkih (instalacija, asamblaž) i elektronskih medija (video, kompjuter). U Makedoniji su u području postavangardnog eksperimenta djelovali, između ostalih, Gligor Stefanov, Jovan Šumkovski, Aneta Svetieva i Petre Nikoloski, Slavica Janešlieva, Žaneta Vangeli,

Robert Jankuloski, Oliver Musovik, Vesna Dunimagloska, Antoni Maznevski.

LITERATURA: Bloc3, Jug1, Jug2, Manif1, Manif2, Manif3, Ume1, Umj1, Vili1

Postavangarda slovenska. Slovenska postavangarda počinje grupom *OHO* u području procesualne i konceptualne umjetnosti, da bi završila 1971. godine transformacijom grupe u komunu *Družina v Šempasu*. *Družina v Šempasu* ima odlike specifičnog postmodernističkog rada, jer nastaje iz ekološke i duhovne kritike modernog društva, ali i aspekte avangardi, budući da radi na projektu novog doba i nove civilizacije. Tijekom 70-ih godina u Sloveniji se razvijaju analitičko i primarno slikarstvo u duhu francuskog poststrukturalističkog slikarstva grupe *Support-Surface* (Tugo Šušnik, Savo Valentinčič, Andraž Šalamun, Sergej Kapus). Paralelno formalističkim istraživanjima slikarstva u Ljubljani u drugoj polovini 70-ih nastaje alternativna scena povezana s punk kulturom i alternativnim marginalnim pokretima. Tijekom 80-ih godina nastaju sljedeći trendovi slovenske postavanagrade: (1) neoekspresionistički, koji teži duhovnoj obnovi sjevernjačkog romantizma (Andraž Šalamun, Tugo Šušnik, Lujo Vodopivec, Emerik Bernard), (2) retroavangarda *Neue Slowenische Kunst* dominantni je umjetnički (glazba, slikarstvo, kazalište, video i dizajn) i politički pokret slovenske kulture 80-ih, (3) različiti individualni psihoanalitički i poststrukturalistički teorijski, slikarski i ambijentalni eksperimenti (Sergej Kapus, Bojan Gorenec, *Več slikar svoj dolg* (Janez Kordan, Alen Ožbolt)), (4) razvoj narativne video umjetnosti (Nuša i Srečo Dragan, Aina Šmid i Marina Gržinić), (5) razvoj postmoderne skulpture od transavangardne pikturalne skulpture (Lujo Vodopivec, Duba Sambolec) preko arehetipskih formi (Matjaž Počivavšek) do skulpture poslije postmoderne bliske britanskoj novoj skulpturi 80-ih (Marjetica Potrč, Rene Rusjan, Mirko Bratuša, Dušan Zidar); (6) neokonceptualne i medijske produkcije (Marko Peljhan, Tadej Pogačar, Marjetica Potrč, Marko Košnik, Vuk Ćosić, Marko A. Kovačič, Damjan Kracina, Alenka Pirman). Likovna teorija postavangarde u Sloveniji razvijala se od materijalističke semiotičke i semiološke teorije prikazivanja Brace Rotara, preko nove kritike i povijesti umjetnosti Tomaža Brejca i Andreja Medveda, do teorije umjetnosti povezane s teorijskom psihoanalizom i teorijom postmoderne (lacanovska psihoanalitička *Škola Sigmunda Freuda* u Ljubljani, Slavoj Žižek, Jure Mikuž, Marcel Štefančič jr., Igor Žagar, Alenka Zupančič, Marina Gržinić, Barbara Borčič, Igor Zabel, Andrej Medved).

LITERATURA: Ams1, Ams2, Ass1, Bado1, Bado2, Bado4, Bado5, Bor2, Brej16, Brej20, Den107, Erj8, Erj15, Erj19, Erj22, Grž1, Grž2, Grž3, Grž4, Grž9, Grž21, Grž22, Grž24, Grž 30, Grž 33, Irwin1, Košn1, Medv1, Medv3, Novi1, Pod1, Potr1, Potr2, Step1, Šuv64, Šuv90, Šuv94, Šuv104, Šuv105, Šuv106, Šuv110, Šuv119, Šuv112, Šuv131, Šuv139, Weib2, Zab3, Zab8, Zab9

Postavangarda srpska. Srpska postavangarda ima tri faze: (1) konceptualnu umjetnost od 1970. do 1980, (2) transavangardu i neoekspresionizam (1982.-1985.) i (3) kompleksnu pluralističku situaciju na prijelazu 80-ih u 90-e i tijekom 90-ih godina. Srpsku transavangardu određuje rad slikarske grupe *Alter Imago* (Nada Alavanja, Tahir Lušić, Vladimir Nikolić, Mileta Prodanović) i kiparska produkcija Mrđana Bajića. U međuprostorima slikarstva i skulpture djeluju Vera Stevanović, Darija Kačić i Dragoslav Krnajski. Neoekespresionizam je odlika slikarstva, instalacija i performansa Milovana Markovića De Stila, Vlastimira Mikića, Milana Marinkovića Cileta, Tafila Musovića i Lászla Kerekesa. Pluralističku scenu na prijelazu 80-ih u 90-e karakteriziraju četiri tendencije: (1) dekonstruktivistička tendencija nastala iz konceptualne umjetnosti, zasnovana na preispitivanjima i simulacijama značenjskih mehanizama stvaranja umjetničkog djela, koja se može nazvati arheologijom značenja (Neša Paripović, Era Milivojević, Zoran Popović, Zoran Belić W., Miško Šuvaković), (2) retroavangardna tendencija socio-političkog smjera koja koristi kritičke, parodijske i političke simulacije postkomunističkih kodova, oslanjajući se na postmodernističke reinterpretacije dadaističkih, nadrealističkih, neodadaističkih i ranih konceptualističkih aktivističkih strategija (Goran Đorđević, Dragoljub Raša Todosijević, Jovan Čekić, Saša Marković, Nikola Džafo, Talent, Stanislav Šarp, *Grupa Škart*, (3) tendencija neogeometrizma (neo geo): *Verbumprogram*, Feđa Klikovac, Smilja Kudić, *Alter Imago* (Alavanja, Lušić) (4) tendencija modernizma poslije postmodernizma zasnovana kao formalističko, reduktivno i apstraktno istraživanje strukturalnih i semantičkih aspekata modernističke skulpture, instalacija i slikarstva (Srđan Apostolović, Dušan Petrović, Dobrivoje Krgović, Zdravko Joksimović, Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Nikola Pilipović, Dragomir Ugren, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Marija Vauda). Teorija postavangarde razvijala se u nekoliko smjerova: (1) teorija suvremene kritike i povijesti umjetnosti (Ješa Denegri, Biljana Tomić, Irina Subotić, Jasna Tijardović), (2) teorija umjetnika u konceptualnoj umjetnosti (Mirko Radojičić, Vladimir Kopicl, Balint Szombathy, Raša Todosijević, Zoran Popović, *Grupa 143*), (3) teorija eklektičnog postmodernizma (Bojana Pejić, Lidija Merenik, Dejan Sretenović) i (4) teorija u umjetnosti kao razvoj

poststrukturalističke estetike i filozofije umjetnosti (*Zajednica za istraživanje prostora*) i (5) uspostavljanje tekstualne proizvodnje kao pisanja u umjetnosti, drugim riječima, spajanje pisma o umjetnosti i pisma kulturalnih studija (autori okupljeni oko časopisa *New Moment:* Jovan Čekić, Branka Arsić, Dejan Sretenović).

Na prijelazu XX. u XXI. stoljeće na srpskoj se sceni uspostavlja višemedijska praksa parakulturalnog djelovanja, a to znači da se stvaraju umjetnička djela koja su mimezisi, dokumenti ili simulakrumi artefakata kulture. Karakteristične su produkcije Gere Grozdanića, grupe *Apsolutno*, Zorana Pantelića, Marije Vaude, Nikole Pilipovića, Zorana Naskovskog, Dejana Anđelkovića, Jelice Radovanović, Mirjane Đorđević, Uroša Đurića, Zsolta Kovácsa, Vladimira Nikolića, Vesne Pavlović, Zorana Todorovića, Siniše Ilića i Bojana Đorđeva.

LITERATURA: And2, Čub1, Den46, Den47, Den48, Den50, Den69, Den70, Den74, Den77, Den 84, Den85, Den87, Den92, Den 93, Den94, Den95, Den100, Den106, Mer3, Sr2, Sr4, Sr5, Ug1, Ug2, Ug3, Šuv69, Šuv71, Šuv72, Šuv73, Šuv75, Šuv91, Šuv131

Postdramski teatar. Zamisao postdramskog teatra je nekoherentan i višeznačan umjetnički pojam. Odnosi se na brojne umjetničke prakse nastale u okviru teatra i eksperimentalnih, neoavangardnih i postmodernih izvođačkih umjetnosti od 60-ih godina XX. stoljeća. Postdramski teatar se odnosi na sve suvremene izvođačke prakse koje nastaju u prekoračivanju konvencionalnih propozicija logocentričnog, mimetičkog i narativnog dramskog teatra. Postdramski teatar ne karakterizira odbacivanje dramskog teksta nego odbacivanje kanonskog centriranja izvođenja teatarske predstave oko dramskog teksta kao potpore teleološkoj scenskoj semantici. U postdramski teatar se uključuje i dramski tekst, ali je njegova uloga promijenjena pa on postaje jedan od segmenata izvedbe. Istovremeno, tako se emancipiraju ostali izvedbeni segmenti: glazba, govor, tijelo, svjetlo, kostim, pokret, ponašanje ili scenografija, ranije shvaćani u službi predstavljanja dramskog teksta na sceni.

Iako se pojam postdramskog teatra pojavio nešto ranije, pro-sistemski je uspostavljen u studiji njemačkog teoretičara i estetičara Hans-Thiesa Lehmanna *Postdramski teatar* (*Postdramatisches Theater*). Ovom studijom je područje postdramskog teatra prošireno daleko izvan modernističke institucije teatra, ali ostaje u širem okviru institucije umjetnosti. Lehmanna implicitno i fenomenalistički poistovjećuje postdramski teatar s pojmom suvremenih izvođačkih umjetnosti *(performing arts)*, a eksplicitno ga primjenjuje na različite umjetničke izvođačke prakse, od dramskog teatra, preko teatra pokreta, teatra slika i fizičkog teatra, do suvremenog plesa i opere, odnosno performansa. U tom smislu treba shvatiti Lehmannovu postavku: iako konceptom postdramskog teatra (re)definira, otvara i prestrukturira suvremenu instituciju teatra, pojam se ne izvodi iz konceptualnih propozicija suvremene institucije umjetnosti (iz promjena u određenju i primjeni pojma, priznavanju umjetničkog statusa određenim artefaktima itd.) nego iz deskriptivnih i interpretativnih povezivanja i mapiranja različitih izvedbenih pojava i postupaka koji interveniraju u sistemima izvođačkih praksi, a čije granice tijekom posljednjih desetljeća postaju sve prohodnije.

LITERATURA: Leh2, Milo2, Milo3, Postd1, Topol, Vujano6, Vujano9

Postfeminizam. Postfeminizam ili postmoderni feminizam ili feminizam u doba kulturalnih studija je utemeljen razvojem francuske teorije poslije strukturalizma (Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray) i njenom recepcijom kao poststrukturalizma i kulturalnih studija u anglosaksonskom svijetu (Judith Butler, Susan Stanford Friedman, Gayatri Chakravorty Spivak) i povratkom u europsku kulturu (Rosi Braidoti, Eva Bahovec, Marina Gržinić, Svetlana Slapšak). Postfeminizam pokreće i raspravlja teorijske probleme koji ulaze u područje psihoanalize, socijalnog rada, estetskog, političkog i filozofskog materijalističkog promišljanja statusa subjekta (subjektivnosti, racionalnosti, pragmatičnosti) i identiteta (rodne, rasne, etničke, društvene i kulturalne identifikacije) žene. U postfeminizmu dolazi do grananja i razvoja srodnih, ali konkurentskih studija: feministički studiji, ženski studiji, studiji roda, lezbijski studiji, queer studiji. Feministički studiji se aktivistički i teorijski bave društvenim statusom, pravima i fenomenom žene u povijesnom i suvremenom društvu. Ženski studiji se teorijski i znanstveno bave različitim područjima egzistencije žene u povijesnim i suvremenim društvima od svakodnevnice preko politike i religije do kulture i umjetnosti. Studiji roda se teorijski bave općim teorijskim, povijesnim, umjetničkim, kulturalnim i društvenim pitanjem teorije rodnih *(gender)* identiteta. Lezbijski studiji se bave lezbijskim identitetom. Queer studiji se bave različitim paradigmama rodnih identiteta (nenormiranim heteroseksualnim, gay, lezbijskim i biseksualnim identitetima).

Ženska spolnost se promišlja u terminima diskursa, razlike i drugosti, odnosno sa stajališta ženskog pisma *(écriture)*, ženskog prikazivanja muškog i ženskog tijela, emocija, želje, uživanja, poslušnosti, moći,

represije, spontanosti, bolesti i racionalnosti. Postfeminizam kao teorija kulture više nije usmjeren tumačenju i proklamiranju ženskih prava nego teorijskoj analizi i raspravi složenosti identifikacija i prikazivanja rodnih pozicija znanja, moći, posjedovanja, potrošnje, razmjene u kasnom kapitalizmu, postsocijalizmu i postkolonijalnim kulturama. Kad postfeministička proučavanja dobivaju status studija odigrava se epistemološki prijelaz iz područja ženske teorije (znanosti, filozofije, teorije društva, teorije umjetnosti) u interpretativnu teoriju kulture. Postfeministički studiji se uspostavljaju kao konstruktivistička, antiesencijalistička i relativistička teorija kulturalnih identiteta i kulturalnih praksi.

LITERATURA: Bah1, Cix1, Cix2, Cix3, Cix4, Cix5, Cix6, Coopers1, Copj1, Copj2, Felm1, Felm2, Felm3, Gallop1, Grosz1, Har1, Har2, Howe1, Jay5, Kolb1, Kris5, Kris7, Kris8, Kris9, Kris10, Kris12, Kris14, Kris16, Kris18, Kris20, Ph2, Pollo1, Pollo2, Spiv2, Spiv3, Sta1, Trig1, Trig2, Trig3

Postfeministička umjetnost. Postfeministička umjetnost (film, književnost, kazalište, vizualne umjetnosti) nastala je u promijenjenoj društvenoj i umjetničkoj klimi: (1) za razliku od feminizma 60-ih i 70-ih godina, napuštaju se revolucionarne ljevičarske ideje i utopijska emancipacija; (2) provokacija i eksces zamjenjuju se dekonstrukcijom i poližanrovskom reinterpretacijom mehanizama prikazivanja spolnosti u reklamama, medijima, ekonomiji, umjetnosti.

Središnji problem postfeminističke umjetnosti je medijsko prikazivanje, tj. razotkrivanje i demonstracija mehanizama i kanala stvaranja fotografskih, filmskih, video i likovnih prikaza, njihove distribucije, kontrole i selekcije u uspostavljanju dominantnih društvenih kriterija i vrijednosti. Postfeministička umjetnost je ideološka, ali tek u otvaranju druge scene za otkrivanje i ekshibicionističko prikazivanje ženskog jastva. Ana Mendieta je izvodila performanse s preispitivanjem etničkog i ženskog identiteta osobe iz trećeg svijeta u prvom (postkapitalističkom) svijetu. Adrian Piper je provodila složena teorijska i umjetnička istraživanja granica rasnih i rodnih identiteta. Barbara Kruger radi fotografije, plakate i foto-tekstualne ambijente u kojima kolažno-montažnim scenama prikazuje klišeje ponašanja i vrijednosti muškog potrošačkog društva. Ona kritički pita: "Koja vrsta znaka ste Vi?", ironično montirajući taj tekst preko fotografije peciva (pereca). Jenny Holzer radi elektronske tekstove koji se postavljaju u javnim prostorima i koji na mjestu potrošačkih slogana govore o nemogućnosti želje (miješaju se razine erotskog i potrošačkog govora). Cindy Sherman u fotografijama sustavno ispituje i simulira prikaze ženske subjektivnosti u rasponu od holivudskog filma 50-ih do tradicionalnog europskog renesansnog portretnog slikarstva. Sarah Charlesworth foto kolažima suprotstavlja simulacijske likove medijske produkcije, feminističko-seksualnu ikonografiju i kodove rasnog pitanja. Vlasta Delimar radi fotografske instalacije i performance naglašene erotsko-ekstatičke simbolike. Njeni postupci pripadaju strateškom proizvođenju krivog čitanja (unošenje smetnje u erotske kodove muškog pogleda), jer u erotske predodžbe uključuju kodove isključene muškom estetikom. Ona radi s izbačenim, isključenim i prešućenim kodovima muške estetizacije erotike i spolno-političke moći. Hannah Wilke, na primjer, u radovima iz serije *Intra-Venus Series* (1993.), pokazuje razvoj neizlječive bolesti u njenom organizmu kroz izlaganje vlastitog tijela izloženog medicinskim tretmanima. Orlan radi sa izvođenjem institucionalnih i tjelesnih intervencija u okviru biomedicinskih sistema, na primjer, njeni performansi zasnovani na plastičnoj operaciji izvedenoj na njenom tijelu (*Omnipresence*, 1993.). Lyle Ashton Harris i Renée Cox u performansu *Queen, Alias & Id: The Child* (1994.) izvode događaj sa simulacijom lezbijske crnačke porodice s djetetom. Shirin Neshat kroz fotografiju i film prezentira načine prikazivanja ženskog subjekta kroz paradoksalno suočavanje iranske i zapadne kulture. U području postfeminističkog rada su i djela Sherrie Levine, Mary Kelly, Krzysztofa Wodiczka, Catherine Opie, Zoe Leonard, Rachel Whiteread, Kiki Smith, Helen Chadwick, Marlene Dumas, grupe *Guerrila Girls*, Carrie Mae Weems, Nan Goldin, Laurie Simmons, Dara Birnbaum, Laurie Anderson, kao i Sanje Iveković, Aine Šmid i Marine Gržinić.

LITERATURA: Abj1, Ack1, Alf1, And3, Cam1, Case1, Cha1, Cha2, Dup1, Fos6, Golds1, Golds3, Gros1, Grž30, Grž33, Holz1, Isa1, Jon1, Jon2, Jur1, Kolb1, Kraus17, Malloy1, Ph1, Ph2, Ph3, Poli1, Poli2, Rain3, Ric1, Rosenthal1, Shoh1, Ster1, Ster2, Šuv129, Tuck2, Wallis1, Wallis2

Postformalistička umjetnost. Postformalistička umjetnost je zajednički naziv za postavangardnu umjetnost na prijelazu 60-ih u 70-e godine. Formalistička umjetnost u estetskom smislu polazi od stava da je umjetničko djelo isključivo određeno materijalnim morfološkim aspektima slikarstva (plohe) ili skulpture (trodimenzionalnog predmeta) i da estetska značenja i vrijednosti umjetničkog djela proizlaze iz njegove materijalne morfologije. Dominantna formalistička estetika 60-ih godina je teorija modernog slikarstva Clementa Greenberga. Postformalistička umjetnost kritički se određuje prema formalističkim zamislima umjetnosti: (1) na praktičnom planu eksperimentirajući objektima, instalacijama, performansima, video i filmskim radovima koji se ne mogu

svesti na jedan autonoman i zatvoreni medij i njemu odgovarajuću disciplinu, (2) na značenjskom planu pokazujući da značenja i vrijednosti umjetničkog djela ne proizlaze samo iz njegove materijalne morfološke strukture, nego i iz njegovih kontekstualnih odnosa sa svijetom umjetnosti, kulturom, stvaralačkom snagom umjetnika i receptivnom kulturom promatrača i (3) na teorijskom planu istražujući i analizirajući prirodu umjetnosti kao otvorenog koncepta koji je u interkontekstualnim i intertekstualnim odnosima s ideologijom, lingvistikom i filozofijom jezika, odnosno, teorijska analiza pokazuje da umjetnost osim estetskih i umjetničkih ima i druga značenja i vrijednosti. Djela minimalne umjetnosti, koja su naizgled bliska pretpostavkama formalističke estetike, ne uklapaju se u nju budući da estetsku kontemplaciju svojstvenu formalističkoj umjetnosti zamjenjuju perceptivnim performanceom, odnosno: (1) prema formalističkoj teoriji promatrač stoji ispred umjetničkog djela i vizualno ga percipira kao cjeloviti materijalni izraz i umjetničku činjenicu, a (2) prema postformalističkoj umjetnosti djela minimalne umjetnosti percipiraju se tako da se promatrač kreće oko njih, uz njih i kroz njih, izvodeći perceptivni performans koji nije samo vizualni nego i prostorni, vremenski i tjelesni događaj kojim se dovršava djelo minimalne umjetnosti. Djela antiform umjetnosti, siromašne umjetnosti, land art, erth works, ekološke umjetnosti, body art, performansa i video umjetnosti postformalna su umjetnost zato što: (1) koriste različite, atipične i multimedijalne oblike umjetničkog izražavanja i stvaranja, (2) značenja i vrijednosti umjetničkog djela ne proizlaze samo iz pojavnosti i izgleda konačnog rezultata (umjetničkog djela) nego i iz procesa nastajanja djela, konteksta u kojem se djelo nalazi i akcije promatrača koji u perceptivnom i značenjskom smislu dovršava djelo i (3) postepeno se gubi pojam umjetničkog djela jer umjetničko djelo postaje događaj ili rad, a ono što publika percipira je dokumentacija o događaju umjetničkog čina. Konceptualna umjetnost je postformalna umjetnost zato što: (1) provodi teorijsku i analitičku kritiku estetskog formalizma visokog modernizma, (2) razvija lingvističku, semiotičku, semiološku, filozofsku i političku analizu produkcije značenja u suvremenoj umjetnosti i kulturi. Joseph Kosuth je antiformalistički karakter teorijske konceptualne umjetnosti formulirao stavom da nema novih formi nego samo novih značenja i da društvo stvara značenja koja prihvaća kao realnost. Zadatak konceptualne umjetnosti nije istraživanje formalnih modela vizualnog i likovnog oblikovanja u umjetnosti nego istraživanje i provociranje društvenih mehanizama stvaranja, razmjene i potrošnje značenja koja određuju ideološki, etički, estetski i jezički horizont djelovanja i rada u kulturi i umjetnosti.

LITERATURA: Burnh2, Kosu1, Kosu2, Kosu3, Kosu4, Kosu12, Kosu13, Kosu14, Lipp5, Lipp9, Lipp10

Postgeometrijska apstrakcija. Postgeometrijska apstrakcija je zajednički naziv za različite geometrijske reduktivne tendencije u američkom slikarstvu kasnih 50-ih i 60-ih godina: (1) kasno slikarstvo Barnetta Newmana, Marka Rothka i Ada Reinhardta koje se zasniva na upotrebi geometrijskih oblika (trake, rasteri, kvadrati, križevi, pravokutnici), (2) postslikarska apstrakcija i slikarstvo obojenog polja, (3) optička umjetnost kao slikarstvo zasnovano na optičkim iluzijama i efektima izvedenim iz geometrijskih oblika, (4) hard edge, (5) shaped canvas (Frank Stella), (6) proto-geometrijska skulptura visokog modernizma Alexandera Caldera, Davida Smitha, Marka di Suvera, Tonyja Smitha i britanskih kipara *nove generacije*, (7) skulpture, objekti, instalacije i ambijenti minimalne umjetnosti (primarnih struktura, doslovne umjetnosti), (8) dijagrami, crteži i instalacije postminimalne umjetnosti i (9) sistemsko slikarstvo zasnovano na razvijanju modulskih rastera kojima se prekriva površina i strukturira slikovno perceptivno polje (Robert Ryman, Brice Marden, Agnes Martin). Postgeometrijska apstrakcija razlikuje se od europske geometrijske apstrakcije po tome što u geometrijskim oblicima ne vidi osnove simboličkog i transcendentnog izraza i mišljenja, nego konkretne oblike, predmete i odnose, tj. ne zalaže se za strukturalne odnose kao izvore optičkih efekata nego za strukturalne odnose kao konceptualni i logički poredak građenja vizualnog.

Postgeometrijskom umjetnošću mogu se smatrati i direktne reakcije na geometrizam minimalne umjetnosti i neokonstruktivizam u antiform umjetnosti, ekscentričnoj apstrakciji i siromašnoj umjetnosti. Antiform umjetnost je autokritika minimalne umjetnosti koju je izveo Robert Morris napuštajući korištenje pravilnih geometrijskih predmeta i modela Gestalta, u korist industrijskih otpadaka (komadi filca) ili procesa transformacije materije u energiju (radovi s vodenom parom). Ekscentrična apstrakcija Brucea Naumana i Eve Hesse polazi od geometrijskih oblika, transformirajući ih u organske erotizirane oblike, oduzimajući privilegirani status geometrijskoj apstrakciji. Talijanska siromašna umjetnost nastala je iz kritike estetike novih tendencija i njezinog geometrijskog etičko-estetskog čistunstva, industrijskog perfekcionizma i ideala ostvarivanja modernog tehnološkog društva.

LITERATURA: Allo5, Allo7, Battc1, Boc1, Buc2, Colp1, Den22,

Fer7, Fer8, Fos7, Frie2, Gla1, Harr24, Kusp5, Lew1, Lew2, Lipp3, Lipp4, Lipp5, Lipp9, Lipp10, Lipp13, Lipp14, Meye1, Naum1, Naum2, Str1, Šuv8

Postimpresionizam. Postimpresionizmom se nazivaju različite slikarske modernistički orijentirane pojave (simbolizam, neoimpresionizam, sintetizam) poslije impresionizma. Termin postimpresionizam je uveo engleski teoretičar moderne umjetnosti Roger Fry 1906. On je organizirao dvije postimpresionističke izložbe u Londonu 1910. i 1912. godine. Tim terminom je označio i sintetički povezao različite tendencije razvoja modernističke umjetnosti i konceptualizirao inicijalni ekspresivni koncept modernizma XX. stoljeća. Postimpresionistima je nazvao slikare Paula Gauguina, Paula Cézannea, Vincenta Van Gogha, Georgesa Seurata. Oni će za mnoge povjesničare umjetnosti, teoretičare umjetnosti i kustose (Julius Meier-Graefe, Sheldon Cheney, Alfred Barr, Clement Greenberg) tijekom XX. stoljeća biti inicijatori modernizma. Modernizam u slikarstvu je za Rogera Fryja bio umjetnost izražajne vizualnosti oslobođene zahtjeva za prikazivanjem realnog svijeta i predočavanjem narativnih sadržaja. On je u tekstu *Art and Life* (1917.) iznio jedan od temeljnih postulata modernističkog slikarstva: "S novom indiferentnošću prema prikazivanju, postali smo manje zainteresirani za sredstva i nezainteresirani za znanje." Modernistička umjetnost je bila okrenuta izvornom i direktnom izražavanju ljudskog postojanja, nasuprot učenosti kao temelja svakog klasicizma i akademizma.

LITERATURA: Brett1, Fry1, Frasc2, Harr12, Harr31, Harr32, Harr45, Posle1

Postkolonijalni studiji i umjetnost trećeg svijeta. Postkolonijalnim studijima se nazivaju različiti teorijski i empirijski orijentirani studiji povijesti i kulture nekadašnjih koloniziranih i kolonizirajućih društava, odnosno, studiji složenih kulturalnih sistema identifikacije i prikazivanja koloniziranog i kolonizirajućeg kao povijesnog i aktualnog svijeta. U postkolonijalnim studijima se proučavaju i procesi tranzicije koloniziranih u postkolonijalna društva i kulture. Začetak postkolonijalnih studija se vezuje za teoretičare kulture Frantza Fanona i Edwarda Saida. Saidovo djelo *Orijentalizam* (1978.) smatra se prvim razrađenim i sistemskim djelom postkolonijalnih studija. Danas se postkolonijalni studiji razvijaju kao teorije društvenih, političkih, rasnih i etničkih identiteta, ali i kao interdisciplinarni teorijski studiji različitih ili multipliciranih identiteta u trećem svijetu i uzorcima trećeg svijeta u kasnom kapitalizmu i postsocijalizmu. U postkolonijalne studije su uključeni studiji roda (Gayatri Chakravorty Spivak), studiji medijskog prikazivanja (David Bunn, Homi Bhabha), studiji odnosa visoke i popularne kulture i umjetnosti (Okwui Enwezor).

Postmodernizam trećeg svijeta je *rizomatičan* odnos sinkronijski prisutnih i dijakronijskih odloženih mikro- i makro- kultura. Ne postoji jedan centar nego svaka slučajna ili proizvoljna točka geografskih kultura postaje potencijalni centar i po *vremenskim osima* povijesti i po *prostornim koordinatama* aktualne geografske razlikujuće prisutnosti. Nastaju, razvijaju se, evoluiraju, mutiraju ili metastaziraju eklektične kulture u kojima se povezuju različiti sistemi prikazivanja etničkog, rasnog, religioznog, političkog, rodnog, generacijskog, itd. Uočavaju se različite točke promatranja za prikazivanje, a zatim se sve te mogućnosti prikazivanja usložnjavaju drugim tipovima razlika: rasnih, rodnih, generacijskih, klasnih, političkih, religioznih, tehnoloških. Pritom se kulture Trećeg svijeta ukazuju u rasponu od užasa građanskog rata (građanski ratovi Afrike, Azije, ali i Balkana koji je *figura* europskog postsocijalizma, ali i *figura* bliskog Trećeg svijeta ili *figura* koja sliči *figurama* Trećeg svijeta), preko ekstatičke postkapitalističke proizvodnje (od Hongkonga, Tajvana i Koreje do Singapura i južne Kalifornije), do zamrznutog, okamenjenog i historiziranog identiteta (Indija kao brisani trag arhaičnih civilizacija, brisanje tragova, arheologija brisanja tragova) ili biopolitičkog eklekticizma i pluralizma (uspjesi i neuspjesi demokratskih projekata u Južnoj Americi). Umjetnost Trećeg svijeta je paradoksalni zbir europskog kao-po-sebi-podrazumijevajućeg hegemonizma i američke intencionalne (proizvodne) pragmatičke hegemonije internacionalnog ili transnacionalnog kapitala s etničkim i etnološkim nestabilnostima ili prenaglašenim stabilnostima izvornog ili egzotičnog identiteta pojedinca, grupe, kulture i civilizacije. Pojavljuju se očigledni utjecaji visoke i masovne kulture Zapada i neskriveni *izvori* u neumjetničkom (ritualu, obredu, socijalnoj revoluciji, etničkom identificiranju i religioznom povratku na izvor govora proroka, šamana, vrača, poglavice, patrijarha, revolucionarnog vođe). Estetizam ili antiestetizam visoke umjetnosti, postestetizam ili hiperestetizam masovne kulture i predestetskih, neumjetničkih prisutnih izvora stvaraju heterogenu situaciju. Carstvo znaka je i carstvo kiča i posljednja mogućnost sublimnog kao univerzalnog koje se otjelovljuje u posebnom (drugom, neusporedivom).

Odnos postmoderne kao nekoherentne i pluralne megakulture i multikulturalizma kao identifikacije sinkrono prisutnih razlika i višeznačnosti povijesnih i geografskih kultura je složen i paradoksalan. Globalni

pluralizam potvrđuju lokalni totalitarizmi. Iz lokalne zatvorenosti traga se za univerzalnom sveobuhvatnošću i sveprisutnom suštinom koja izvire iz pojedinačnog i specifičnog identiteta. Univerzalizam opstoji kao ideologija samo u okviru malih, zatvorenih zajednica. Jedan bog/božanstvo se raspada (entropija totalizirajuće moći) i, zatim fikcionalno (proza, poezija, slikarstvo, ples) ili virtualno (mediji: film, tv) povezuje u mnoštvo figura zastupanja svakodnevnice, patnje, uživanja, potrošnje, gospodarenja, služenja, zavođenja.

Status konceptualne ili neokonceptualne umjetnosti postkolonijalnih kultura trećeg svijeta je paradoksalan, budući da ta umjetnost funkcionira u okviru Zapadne umjetnosti u doba kulture, ali na način da reprezentira složene, višeznačne i neusporedive oblike prikazivanja postkolonijalnih identiteta. Riječ je o hegemoniji Zapadnog neokonceptualizma i njegovoj dekonstrukciji drugim, stranim, egzotičnim ili militantnim, odnosno, pasivnim reprezentacijama strukturiranja vizualnog zastupanja postkolonijalnih (afričkih, azijskih, južnoameričkih) identiteta. To je umjetnost Azije, Afrike ili Južne Amerike izvedena na način aktualnosti umjetnosti Zapada. Ali, svaka umjetnost Azije, Afrike ili Južne Amerike je umjetnost tek kad je izvedena u kontekstu ili na način umjetnosti Zapada. Jer, sama Zapadna umjetnost je *stroj* proizvodnje identiteta u kulturalnoj nadgradnji. Time je ta umjetnost eklektična. Na primjer, Georges Adégabo arhivira i aranžira kulturalne artefakte (odjeća, plakati, fotografije, reklame, etnografski predmeti, turističke brošure) u fikcionalni ahistorijski prostor odlaganja neprepoznatljivog kulturnog identiteta, Ravi Agarwal indeksira prisutnosti indijskog društva, birajući sekvence koje zastupaju paradokse svakodnevnice: suočavanje zapadnog i istočnog (na primjer, djevojčice u narodnoj nošnji u kamionu). S druge strane, Shirin Neshat ukazuje na složene mehanizme recepcije i rekonstrukcije iranskog i islamskog ženskog identiteta složenim medijskim sistemima prikazivanja zasnovanim i realiziranim u Zapadnoj visokoj umjetnosti. Fotografsko i filmsko djelo Shirin Neshat je zaista zapadno-neokonceptualistički orijentirano, premda je efekt rada sa sistemima prikazivanja ne-zapadnog na Zapadu i sistemima prikazivanja prodiranja personaliziranog ne-zapadnog identiteta u paradigme Zapadnog medijskog prikazivanja drugog, egzotičnog, zastrašujućeg ili privlačnog. Ovo je taktika umjetničkog rada koja se očituje i kod južnoameričke umjetnice Ane Mendiete (Havana, New York, 1948.-1985.). Nastaje diskurs drugog u okviru produkcija Zapadne visoke umjetnosti. Također, karakterističan je primjer i djelovanje afro-američke umjetnice Adrian Piper koja svoj status preispituje u okviru dominantne kulture SAD, pokazujući da odnos Prvog i Trećeg svijeta postoji i u samom postkapitalističkom svijetu.

LITERATURA: Benjamin1, Benjamin2, Bh1, Bh2, Biti2, Block1, Chjak1, Doc7, Pae4, Rat4, Perry1, Pip2, Pip7, Said1, Said3, Spiv3, Šuv86, Woo10

Postkonceptualna umjetnost. Termin postkonceptualna umjetnost označava: (1) umjetnost kasnog konceptualizma 70-ih godina i (2) umjetnost poslije konceptualne umjetnosti, tj. postmodernističke pokrete kasnih 70-ih i ranih 80-ih godina. Značajke kasnog konceptualizma od sredine 70-ih godina su: (1) istraživanje i analiza ideologije i funkcioniranja sistema kulture i umjetnosti; razvijaju ga predstavnici analitičke linije konceptualne umjetnosti (Joseph Kosuth, *Art&Language*) koji su od 1973. do 1978. godine prešli s lingvističkih i konceptualnih analiza prirode umjetnosti na antropološku i kritičku marksističku analizu društva, (2) primjena teorijske konceptualne umjetnosti, filozofije jezika i semiotike na istraživanja medija (analitičko slikarstvo, fotografija kao umjetnost, video i film umjetnika), (3) razvoj semiotičke umjetnosti (semio art) kao teorije fotografije, filma, političkog diskursa, seksualnosti i feminizma (Victor Burgin, narativna fotografija), (4) introspektivni i autobiografski radovi u kojima umjetnik govori o sebi i vlastitom svijetu, odnosno, radi na sebi (od individualnih mitologija do autobiografskog performansa Laurie Anderson, Julije Heyward i Adrian Piper) i (5) razvoj ambijentalne i performans umjetnosti prema preispitivanju i modeliranju civilizacijskih simboličkih sistema uz istovremeno pisanje teorijskih i književnih tekstova o transkulturalnim simboličkim i semiološkim oblicima izražavanja (horizontalna plastika, performans, antropološka umjetnost, arheološka umjetnost). Ranoj teorijskoj i analitičkoj konceptualnoj umjetnosti svojstveno je izgrađivanje teorijskih objekata kao formalnih, apstraktnih i lingvističkih modela analize prirode i koncepta umjetnosti. U kasnoj konceptualnoj umjetnosti nastaje obrat od teorijskih hipotetičkih konstrukcija (metateorije umjetnosti), prema umjetničkim djelima koja preuzimaju kompleksnu višeznačnost i medijsku razrađenost. Kasnu konceptualnu umjetnost karakterizira odsustvo jedinstvenog stila, individualizam i intertekstualno povezivanje najrazličitijih izvanumjetničkih fenomena (kulture, politike, duhovnosti, narativnog i teorijskog) u složene modele prikazivanja. Kasna konceptualna umjetnost je u kritici druge polovine 70-ih godina označavana terminima *umjetnost poslije pokreta* i *slučajevi bez presedana*. Nastankom slikarskog postmodernizama

krajem 70-ih i početkom 80-ih (transavangarda, neoekspresionizam, loše slikarstvo, new image) termin postkonceptualna umjetnost primjenjuje se na kritiku, dekonstrukciju i prevladavanje intelektualnih, teorijskih i formalno-estetskih granica konceptualne, postminimalne i minimalne umjetnosti. U tom smislu postkonceptualnu umjetnost karakterizira: (1) povratak manualnom slikarskom i kiparskom radu, (2) odbacivanje čistih geometrijskih formi u ime naivne, karikirane, organske, mimetičke, spontane, ekspresivne, fikcionalne, subjektivne i erotizirane gestualnosti, (3) upotreba višeznačnih paradoksalnih likovnih, ikonografskih i značenjskih modela, (4) eklekticizam, naracija i simulacija predmodernističkih i modernističkih oblika izražavanja i prikazivanja (Francesco Clemente, Anselm Kiefer).

LITERATURA: Batte6, Beli4, Burgin3, Burgin6, Burgin7, Den19, Den21, Den49, Den92, Den105, Edw3, Fergl, Fox1, Fox2, Fox3, Gaig5, Kus1, Oliv1, Oliv2, Pari3, Son1, Sti2, Sus1, Sus2, Sus3, Šuv5, Šuv6, Šuv8, Šuv33, Šuv34

Postkritika. Postkritikom se naziva teorijski diskurs likovne kritike u postmodernoj epohi: (1) koji više nije zasnovan na institucionalnoj i epistemološkoj autonomiji identifikacije, selekcije, deskripcije, objašnjenja i interpretacije umjetnosti nego na uživanju, zavođenju, opscenom doživljaju i opčinjenosti između umjetnika, umjetnosti, djela i kritike i kritičara, (2) koji je zasnovan na dekonstrukciji konzistentnih i velikih metajezičkih procedura kritičke identifikacije, selekcije, deskripcije, objašnjenja i interpretacije. Pritom se dekonstrukcija ostvaruje prodorom prvostupanjskog jezika ili, čak, označitelja u metajezik (kritika preuzima jezičke funkcije i efekte prvostupanjskih praksi: govora umjetnika, promatrača, književnika) i fragmentiranjem univerzalne sistemske teorije (teorije kao metajezika i kao znanstvenog sistema) na fragmentarne teorije za jednonamjensku ili višenamjensku upotrebu, (3) koji je zasnovan na korektivnom ili retorički pojačavajućem prikazivanju kritike i povijesnih diskursa kritike posredovanjem citatno-kolažnih i montažnih tehnika stvaranja eklektičnog decentriranog i graničnog *glasa kritike* ili opsesivnim opredjeljivanjem za jedan oblik kritičkog izražavanja i prikazivanja, i (4) poskritika na djelu označava, prije svega, one oblike ponašanja i izražavanja kojima kritičar oponaša ili prikazuje ponašanje i izražavanje subjekata masovne kulture (histerik-promatrač, zvijezda masovnih medija, fan-fetišist, karizmatski politički lider, guru, itd.)

LITERATURA: Mer2, Oliv10, Oliv12, Oliv13, Oliv16, Ulm1

Postmedia. Postmedia je naziv za neokonceptualističke, neekspresionističke i simulacijske umjetničke postupke i djela zasnovane na upotrebi tehnologije i medija postmodernog društva. Postmedia umjetnički radovi razlikuju se od neoavangardističkih istraživanja novih medija po nezainteresiranosti za istraživanja formalnih medijskih aspekata i po potrošačkom ili korisničkom pristupu mediju. Neoavangardni umjetnici medijima su pristupali kao znanstvenici i inženjeri, dok postmoderni umjetnici medijima pristupaju kao političari ili rock zvijezde, preuzimajući kroz medijsku simulaciju njihovu društvenu moć, utjecaj i popularnost. Mediji nisu za postmoderne umjetnike zanimljivi kao novi oblici izražavanja nego kao tehnički, kulturološki i politički moćni mediji stvaranja, distribucije i potrošnje značenja i slika u suvremenoj kulturi.

LITERATURA: Biri2, Bor1, Brun1, Colli1, Davi4, Groy4, Hans1, Laws1, Mano1, Morg4, Mors1, Rush1

Postminimalna umjetnost. Postminimalna umjetnost je naziv za umjetnička zbivanja u drugoj polovici 60-ih godina koja karakterizira razvijanje ideje minimalne umjetnosti prema dematerijalizaciji umjetničkog objekta. Postminimalna umjetnost je zajednički naziv za ekscentričnu apstrakciju, antiform umjetnost, siromašnu umjetnost, land art, earth works, body art i konceptualnu umjetnost. U užem smislu: (1) postminimalna umjetnost nastaje kritikom minimalne umjetnosti i odbacivanjem njezinih geometrijsko-tehnoloških rješenja u ime slobodne gestualne forme (ekscentrična apstrakcija) i procesualne organizacije umjetničkog rada (procesualna umjetnost, land art, earth works, body art, antiform umjetnost, siromašna umjetnost) koja narušava svaki likovni Gestalt i (2) postminimalna umjetnost je evolutivni stupanj minimalne umjetnosti koji vodi konceptualnoj umjetnosti i zasniva se na redukciji vizualnih aspekata djela i zamjeni umjetničkog djela konceptom, planom ili projektom (Sol LeWitt, Mel Bochner, Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler). Postminimalna umjetnost napušta stvaranje umjetničkih djela kao predmeta. Umjetnički rad se realizira kao: (1) proces ili događaj u prostorno-vremenskom kontekstu (procesualni rad, performans), (2) instalacija ili ambijent kojim se ostvaruje perceptivna i egzistencijalna situacija (tekstualni ambijenti konceptualne umjetnosti) i (3) koncept, nacrt, plan ili projekt kojim se umjetničko djelo zamišlja, jezički formulira i tekstualno-dijagramski prikazuje. Mel Bochner i Sol LeWitt razradili su konceptualne aspekte postminimalne umjetnosti i time inicirali nastanak i razvoj konceptualne umjetnosti. Njihov rad nastao je evolucijom minimalne umjetnosti, tj. transformacijom objektnog (predmetno-prostornog) karaktera mini-

malne umjetnosti u sisteme serija (Bochner) i modula (LeWitt). Sistemi serija i modula zasnivaju se na konceptualno logičkom ili sintaktičkom povezivanju grafičkih struktura (kvadrat, pravokutnik, krug) ili predmetnih struktura (kvadar, kocka). Pokazalo se, da grafička ili predmetna realizacija umjetničkog rada nije nužna, nego da je za kontemplaciju i razumijevanje umjetničkog djela dovoljan projekt rada. LeWitt je pisao da je umjetnički rad ideja, a da je materijalna realizacija samo pomoćno sredstvo za komunikaciju ideje: "Ideje same mogu biti umjetničko djelo. U vezi su s razvojem koji može eventualno pronaći neki oblik. Sve se ideje ne moraju ostvariti fizički." LeWitt je radio s elementarnim matematičkim, a Bochner s elementarnim logičkim strukturama i odnosima.

Prema kritičarki Lucy Lippard minimalna umjetnost se transformirala naglašavanjem konceptualnosti, vizualnom inercijom ostvarenom serijalnim ponavljanjem identičnog elementa i cerebralnom vitalnošću (mentalnim predočavanjem). Termini konceptualnost, vizualna inercija i cerebralna vitalnost označavaju važnost shema i zamisli koje prethode umjetničkom radu i često ga čine suvišnim. Ekstremni primjer je djelovanje Sola LeWitta koji zastupa tezu da i slijep čovjek može uživati u njegovoj umjetnosti. Evolucija minimalne preko postminimalne u konceptualnu umjetnost ostvaruje se razvojem reduktivnih tehnika i njihovih lingvističkih i semiotičkih interpretacija. Oslanjanje na redukcionizam i povezivanje s tradicijom apstraktne umjetnosti postminimalnu umjetnost čini jednim od stadija kasnog modernizma.

U poststrukturalističkoj teoriji autora okupljenih oko njujorškog časopisa *October* (Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh) postminimalna umjetnost se interpretira kao dominantna struja konceptualne umjetnosti, uz naglašavanje čvrstih i direktnih odnosa minimalne i konceptualne umjetnosti. Prema Buchlohu nastanak konceptualne umjetnosti povezan je s različitim odčitavanjima minimalističke skulpture i njenih slikovnih ekvivalenata u slikarstvu. Generacija umjetnika čiji rad započinje oko 1965. godine nalazi svoja polazišta u transformaciji minimalne umjetnosti, ali i u odnosu s pop artom i primjenom Duchampovih zamisli ready-madea. U ovom međuprostoru djelovali su Mel Bochner, Sol LeWitt, Robert Morris, Edward Ruscha, grupa OHO.

Nasuprot stavovima autora *Octobera,* konceptualni umjetnik Joseph Kosuth termin postminimalna umjetnost interpretira kao varijantu termina *reaktivna umjetnost,* ukazujući da je postminimalna umjetnost sekundarni razvoj minimalne umjetnosti koji nije određujući za teorijsko analitički razvoj konceptualne umjetnosti. Prema Kosuthu konceptualna umjetnost nastaje kritikom teorije visokog greenbergovskog modernizma i zasniva se na teorijskoj, analitičkoj i kritičkoj intertekstualnoj analizi prirode i ideologije umjetnosti, a postminimalna umjetnost, premda lišena vizualnog dijela, zadržava modernističku težnju za autonomnim, reduktivnim, tautološkim, zatvorenim i logičko-geometrijskim konstrukcijama. Postminimalna umjetnost je akritička i estetska, tj. ne prekoračuje smislene, značenjske i vrijednosne granice modernizma, premda ih medijski prividno, izgledom djela prekoračuje. Prema Kosuthu postminimalna umjetnost je modernistička umjetnost koja koristi neke radikalne i avangardističke aspekte da bi postigla nove učinke estetičnosti i dekorativnosti.

Termin *postminimalna umjetnost* kao oznaka za umjetnost kasnog modernizma kasnih 70-ih i 80-ih godina odnosi se na estetizirane i dekorativne ambijente i instalacije minimalističkih umjetnika (Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin) i konceptualnih umjetnika (Sol LeWitt, Mel Bochner, Robert Barry, Lawrence Weiner). Ti radovi nastaju kao tekstualni ambijenti (konceptualna arhitektura) ili geometrijski prostori. Realizirani su visokom tehnologijom, velikih su dimenzija, zasnivaju se na jasnim i jednostavnim konceptualnim rješenjima u kojima vizualna punoća i konceptualna određenost imaju podjednaku važnost. Posebno ih određuje sklonost remek-djelu, tj. postizanje cjelovitog vizualno-estetskog i konceptualnog mentalnog učinka. Specifičnu strategiju visokoestetizirane ambijentalne umjetnosti ostvario je Sol LeWitt zidnim slikama nastalim poslije 1980. LeWitt realizira projekte zidnih slika kojima ukazuje na veliku zapadnu tradiciju zidnog slikarstva. Projekt realiziraju profesionalni umjetnici po preciznom LeWittovom planu. Tekstualni ambijenti Roberta Barryja *Zidni komad* (1984.), *Love to* (1984.) ili *To you too* (1985.) su radovi riječima, u kojima riječ nije samo lingvističko-konceptualni primjer ili analitička propozicija, što je karakteristično za konceptualnu umjetnost, nego i likovni prikaz, tj. likovni znak kojim se ostvaruje perceptivni, psihološki i estetski doživljaj prostora.

LITERATURA: Buc4, Burnh2, Den22, Fer7, Franze1, Harr24, Kosu2, Kosu3, Kosu10, Kosu11, Kosu12, Kosu14, Lew2, Lipp4, Lipp5, Lipp10, Pin1, Schn1, Šuv8, Tom13

Postminimalno slikarstvo. Vidi: Analitičko slikarstvo, Postminimalna umjetnost

Postmoderna. Postmoderna je naziv za umjetnost i kulturu zasnovanu na kritici i prevladavanju značenja, vrijednosti, smisla i načina života modernog društva, kulture i umjetnosti. Postmoderna se definira: (1) kao

tehnički termin označavanja različitih tendencija u umjetnosti i kulturi XX. stoljeća kojima se želi prevladati modernu kulturu – postmoderno je naziv odnosa metafizičkog slikarstva u odnosu na futuristično avangardno slikarstvo, povratak redu kao opća tendencija u francuskoj kulturi 30-ih godina, odbacivanje moderne i avangardne umjetnosti u fašističkoj Italiji, nacističkoj Njemačkoj i realsocijalističkom SSSR-u, ali i skup složenih teorijskih, kulturoloških i umjetničkih zbivanja od kraja 70-ih godina XX. stoljeća, (2) kao termin periodizacije megakultura XX. stoljeća – postmodernim se označava postpovijesni period nakon dovršenja moderne kulture (po nekim autorima kraj moderne označava 1945. godina i bacanje prve atomske bombe na Hirošimu, slom utopijskih vizija i pobune mladih 1968. ili velika energetska kriza ranih 70-ih godina). Postmodernizmom ili postmodernističkom umjetnošću se naziva umjetnost koja je nastajala od kasnih 70-ih godina: loše slikarstvo, new image, pattern slikarstvo, transavangarda, anakronizam, neoekspresionizam, novi divlji, neokonceptualna umjetnost, neekspresionizam, simulacionizam, tehno-umjetnost 90-ih, modernizam poslije postmodernizma, itd.

Termin postmoderna sve do kasnih 70-ih godina ima različitu povijest i upotrebu. Prvi put ga je upotrijebio Rudolf Pannwitz u knjizi *Krize europske kulture* (1917.), govoreći o postmodernom dobu kao mješavini različitih kulturnih nastojanja. Postmoderni čovjek treba prevladati dekadenciju i nihilizam modernog doba, a postmoderna je uzlet koji treba nastupiti nakon moderne. Prema španjolskom teoretičaru književnosti Fredericu de Onizi postmoderna ne najavljuje buduće vrijeme, nego označava razdoblje od 1905. do 1914. u španjolskom i hispanoameričkom pjesništvu. Ovo razdoblje predstavlja vrijeme između španjolskog modernizma (1896.-1905.) i ultramodernizma (1914.-1932.). Termin postmoderna na engleskom govornom području upotrebljava Arnold Toynbee u povijesnim studijama da bi označio prijelaz s nacionalno-državotvornog mišljenja na globalno političko mišljenje u SAD krajem XIX. stoljeća. Određenija upotreba termina postmoderna pojavljuje se u američkoj književnosti krajem 50-ih godina. Irving Howe i nešto kasnije Harry Levin uvode pojam postmoderna da bi razlikovali veliku modernističku književnost Yeatsa, Eliota, Pounda i Joycea od suvremene književnosti 40-ih i 50-ih godina. U njihovim raspravama termin postmoderna, zapravo, označava kasni modernizam. Leslie Fiedler je krajem 60-ih označio zbivanja u književnosti 50-ih i 60-ih kao borbu na život i smrt između moderne i postmoderne umjetnosti. Postmoderna u ovom kontekstu označava eksperimente esejista, romanopisaca i pjesnika koji napuštaju autonomiju i elitizam visoke umjetnosti modernizma, krećući se između eksperimenta i popularne naracije (Susan Sontag, Boris Vian, John Barth, Leonard Cohen). Kritika modernizma odvija se i u okviru konceptualne umjetnosti krajem 60-ih godina. Anglosaksonska konceptualna umjetnost grupe *Art&Language* i Josepha Kosutha nastala je kritikom visokog likovnog i formalističkog estetizma Clementa Greenberga. Kosuth upotrebljava termin postmoderna za konceptualistički rad početkom 70-ih.

Pojam postmoderne kao oznake za novu povijesnu etapu zapadne civilizacije i za umjetnost nove megakulture različite od megakulture modernizma tijekom 70-ih godina utemeljen je u arhitekturi. Termin se ustalio 1975. godine, kada ga je arhitekt i teoretičar arhitekture Charles Jencks preuzeo iz književnosti i primijenio na kritiku modernizma u arhitekturi. Postmoderna arhitektura počinje kritikom funkcionalnosti, elitizma i stilske jednoznačnosti modernističke arhitekture F. L. Wrighta, Gropiusa, Le Corbusiera i Mies van der Rohea. Postmoderna arhitektura definirana je kao *jezik* koji eklektički koristi različite jezičke i stilske kodove, spajajući tradicionalno i moderno, elitno i populističko, internacionalno i regionalno, estetsko i funkcionalno. Postmoderna arhitektura zasniva se na: (1) eklektičnom spoju različitih stilskih, nacionalnih i civilizacijskih arhitektonskih kodova, (2) citiranju, kolažiranju i montaži različitih stilskih obrazaca (pravog kuta, ruševine i ornamenta) i (3) estetizaciji, tj. estetskom uživanju u arhitektonskom prostoru treba nadvladati arhitektonsku modernističku funkcionalnost. Termini postmoderna i postmodernizam počinju se upotrebljavati kao naznake megakulture pojavom slikarskih trendova transavangarde i neoekspresionizma kasnih 70-ih i ranih 80-ih. Postmoderna označava umjetnost i kulturu poslije povijesti modernizma (postpovijesno određenje). Postpovijesna epoha je doba kraja stoljeća i modernosti, uvjetovana odsustvom projekta napretka, eklektičnim citiranjem povijesti i relativističkom neobaveznošću nomadskog ili izvanstilskog djelovanja i izražavanja u umjetnosti. Postmodernizam ranih 80-ih ipak poprima karakteristike tendencije i otvorenog stila. Zasniva se na: (1) povratku slikarstvu, (2) zanimanju za figuraciju, (3) simulaciji ekspresionističkog subjektivnog, osobnog, narativnog, fikcionalnog, automatskog i nesvjesnog likovnog govora i (4) zahtjevu da slika postane tijelo slikarevog i promatračevog estetskog i erotskog uživanja. U postmodernističkom slikarstvu sve postaje dozvoljeno i moguće, a na sličnim osnovama razvija se i skulptura. Postmo-

dernistička umjetnost je umjetnost katastrofe smisla, narušavanja racionalnosti, povijesnog determinizma i napretka umjetnosti.
Postmodernizam nije jedinstvena tendencija u umjetnosti, nego mreža ili mapa istovremenih, međusobno isključujućih pojava i individualnih učinaka. Tipološki se mogu izdvojiti četiri tipa umjetnosti postmodernizma: (1) postpovijesni postmodernizam prijelaza 70-ih u 80-te godine označen povratkom slikarstvu, ekspresiji i likovnoj naraciji (transavangarda, neoekspresionizam, anakronizam), (2) poststrukturalistički postmodernizam medijskog karaktera (fotografija, film, grafički dizajn, video, ambijenti), nastao interslikovnim suočavanjem pop arta i konceptualne umjetnosti (djeluje tijekom 80-ih i 90-ih u rasponu od neokonceptualizma i neekspresionizma preko postfeminizma do simulacionizma), (3) postmoderna skulptura s ishodištima u britanskoj novoj skulpturi 80-ih godina, koja doživljava internacionalni razvoj – karakterizira je transformacija modernističke autonomije, nefikcionalnosti i nenarativnosti skulpture u skulpturu-tekst, tj. složeni skulpturalni spoj prostorno-skulpturalnih aspekata sa simboličkim, narativnim, fikcionalnim i dekorativnim aspektima produciranja značenja i smisla i (4) modernizam poslije postmodernizma označava tendenciju kasnih 80-ih i ranih 90-ih godina, koja predstavlja kritiku narativnosti, eklektičnosti, fikcionalnosti i realtivizma postmodernizma ranih osamdesetih godina povratkom na novo čitanje modernizma, ali iz vizure postmodernističke i poststrukturalističke teorije (izložbe *Documenta 9*, 1992. i *45. venecijanski bijenale*, 1993.).
Postmoderna je u proizvodnom smislu postindustrijska, a u političkom smislu postblokovska (post hladnoratovska) era. Osnovna karakteristika je pluralizam, tj. sinkrono postojanje različitih društvenih, političkih i religioznih sistema. Globalni svjetski pluralizam ne znači i nepostojanje lokalnih totalitarnih društava, koja kao primjeri potvrđuju pluralističku postpovijesnu sliku svijeta. Slomom realsocijalizma, lijevih partija i orijentacija budi se konzervativizam (neokonzervativizam, nacionalizam, tradicionalizam, desnica). Razlikuju se tri modela postmodernih društava i kultura: (1) zapadnoeuropski postmodernizam zasnovan na postpovijesnom, neokonzervativnom i postindustrijskom potrošačkom društvu koje proživljava kraj stoljeća kao dekadentni, simbolički, senzualni, erotizirani i sentimentalni povratak regionalnom i tradicionalnom (mediteranskom, sjevernjačkom ili srednjoeuropskom duhu), vrijednosti takve kulture izražavaju transavangarda, anakronizam i neoekspresionizam, (2) anglosaksonski postmodernizam je postindustrijski i ahistorijski koncept društva, to je semiotičko društvo masovne proizvodnje i potrošnje roba i informacija, tj. društvo se organizira kao masovni spektakl (ekstaza spektakla) stvaranja nove virtualne hiperrealnosti medijskih-elektronskih slika, a karakterizira ga neekspresionizam, neokonceptualizam i simulacionizam, (3) postsocijalizam je postmodernizam realsocijalističkih društava, a nastaje kao eklektično društvo unutrašnjih sukoba institucija realsocijalizma s aktualnim postmodernističkim modelima zapadne demokracije i povijesnim sjećanjima na predkomunističku (predmodernističku ili modernističku) organizaciju društva (od nacionalne preko feudalne do kapitalističke građanske organizacije društva do Prvog ili Drugog svjetskog rata) – karakteristična umjetnost je umjetnost perestrojke, retroavangarda, ali i svi aktualni pokreti na svjetskoj sceni.
Postmodernizam 80-ih započeo je zalaganjem za lokalne, regionalne i marginalne kulture nasuprot internacionalnom jeziku umjetnosti i kulturi modernizma. Postmoderna kraja 80-ih i 90-ih je transnacionalna kultura, nomadska kultura postpovijesnog slobodnog kretanja i prelaženja iz civilizacije u civilizaciju. Karakterizira je suočavanje marginalnih i dominantnih jezika, ali i održavanje raskola (nema pobjednika, nema rješenja, nema progresa). Raskol je situacija bez razrješenja, svi su jezici i dominantni i marginalni na sceni i u međuodnosu koji ne daje prednost niti jednom.
Teorije postmoderne su različite i međusobno suprotstavljene. Razlikuju se četiri tendencije: (1) kritičke teorije nastale iz strukturalizma, analitičke filozofije, hermeneutike i marksizama tijekom 70-ih godina usmjerene kritici visokog modernizma i njenih kulturnih autonomija i elitizma (*Tel Quel*, *Art&Language*, Joseph Kosuth, Victor Burgin), (2) eklektične i relativističke teorije dekadentno i hedonistički razgrađuju konzistentnost modernističkih metoda i teorija pod geslom *everything goes* (sve prolazi), a kao osnovnu matricu rasprave koriste modele *mekog* pisma, umjetničke višeznačnosti i fragmentarnosti, odnosno, jezičkih igara kao zatvorenih svjetova izražavanja (kasni Roland Barthes, Ihab Hassan, Jean-François Lyotard, Peter Sloterdijk), (3) poststrukturalističke i postkritičke teorije u rasponu od kasne semiologije Rolanda Barthesa, preko dekonstrukcije Jacquesa Derridae do teorije rizoma Deleuzea i Guattarija, kao i simulacionizma Jeana Baudrillarda i (4) retrogradne teorije povratka na predmodernizam, karakteristične za postsocijalistička društva, nastaju kao mješavina populističkih, boljševičkih, fašističkih, nacionalističkih i religioznih učenja i tradicija koje

osporavaju legitimnost modernog i postmodernog društva, kulture i umjetnosti.

LITERATURA: Am1, Baril2, Baud5, Baud6, Bh2, Biri1, Brej8, Brej16, Brej20, Burgin7, Dak1, Den50, Den53, Den84, Den100, Den107, Den109, Du4, Eag1, Eps1, Erj6, Erj19, Erj22, Ferry1, Fos1, Guatt1, Hab1, Hab2, Hab5, Harr39, Hass1, Hass2, Hut1, Hut2, Ive2, Jam2, Jam4, Jam5, Jam6, Jam7, Jam8, Jam9, Jenc4, Kempe1, Klo1, Klo2, Kram1, Kusp16, Lash1, Loc1, Love1, Lyo6, Lyo12, Lyo14, Moder1, Nic1, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Or6, Ow1, Ow2, Pae3, Perlof4, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Postmoder1, Postmodernizam1, Rasp1, Sillim3, Sim1, Šuv25, Šuv62, Šuv68, Šuv76, Šuv86, Šuv91, Šuv92, Šuv109, Tuck2, Tajlorv1, Turn1, Ug2, Ves33, Wellm1, Welsch1, Welsch5, Wool1

Postmoderna muzikologija i muzika. Postmoderna, poststrukturalistička ili nova muzikologija se zasniva na poststrukturalističkim teorijama i njihovoj primjeni na: (a) klasičnu zapadnu muziku XVII., XVIII. i XIX. stoljeća, (b) avangardnu ili modernu muziku XX. stoljeća, (c) postmodernu umjetničku muziku, (d) odnose umjetničke i popularne muzike u masovnoj kulturi, i (e) proučavanje posebnih kulturalnih sistema ili podsistema muzičkog stvaranja, izvođenja i recepcije (etnička muzika, multikulturalna muzika, muzika mladih, muzika homoseksualnih identiteta, muzika političkih grupa). Predstavnici postmoderne, poststrukturalističke ili nove muzikologije su: Susan McClary, Lawrence Kramer, Rose Rosengard Subotnik, Richard Leppert, Richard Littlefield, Alan Street, Adam Krims. Muzikološki diskursi o postmodernoj muzici ukazuju (identificiraju, specificiraju, opisuju, objašnjavaju, tumače i interpretiraju) na muziku (umjetničku muziku i muziku popularne masovne kulture) koja nastaje u određeno doba moderne kao reakcija, kritika, odbacivanje ili *nova* asimetrična vanjska kritika ili imanentna unutrašnja korekcija modernog i modernističkog u muzici. Postmoderna muzika se definira kao mnoštvo međusobno nekonzistentnih produkcija (nesvodljivih na zajednički nazivnik) pa se zato razlikuju sljedeći *modeli*: (1) ezoterična, eklektična i postpovijesna postmoderna muzika (na primjer, postmoderne faze Karlheinza Stockhausena, Györgyja Ligetija, Mauricija Kagela), (2) egzoterična i eklektična postmoderna muzika (Philip Glass, John Zorn, Laurie Anderson), i (3) simulacijska ili *tehno* postmoderna muzika (Fabio Ciardi).

Ezoterična, eklektična i postpovijesna postmoderna muzika nastaje u okviru širokog vala (fronta) fikcionalizacija i decentriranja modernističkih (avangardnih) eksperimenata, ideologija, projekata i učinaka u muzici, ali i u arhitekturi, slikarstvu, poeziji, kazalištu, filmu i teoriji od kasnih 60-ih do druge polovine 80-ih godina. Karakterizira je odbacivanje (kritika, subverzija, dekonstrukcija, korekcija) zamisli *projekta napretka* (povijesne avangarde), *formalne inovacije* (neo-avangarde poslije Drugog svjetskog rata) i *doslovnog esencijalističkog konstitutivnog zvuka* (od serijalnosti do minimalizma 60-ih godina) u ime fikcionalnog *kao tekstualno* orijentiranog (semiološki orijentiranog) zvuka koji pokazuje svoju sposobnost prikazivanja ili zastupanja povijesnih stilskih i žanrovskih formulacija muzičkog izražavanja i prikazivanja (stil ili žanr postaju u postmodernističkom prijestupu novog poretka prikazivanja povijesne muzike aktualnom muzikom). Polazi se od stava da je muzika trag među tragovima muzike. Kompozitor ne komponira *novo originalno ili izvorno djelo* (zvuk, ton, ritam ili melodiju koju nitko do sada nije čuo) nego *on* briše ili precrtava povijesne muzičke tragove i pokazuje kako se *trag traga* notnog, zvučnog (ton, atonalno, buka, šum) ili elektronskog upisa *prikazuje* u muzici kao *fenomenu* (muzičkom djelu), *instituciji* (simfonijska, komorna ili operna muzika), *svijetu* (američka muzika kasnog modernizma, poljska muzika postmodernizma, itd.) ili *povijesti* (klasični stil, romantizam, modernizam ili avangarda, postmoderna). Muzika u svim svojim varijantnostima postojanja (relativizaciji muzičkih invarijanti stila, žanra, tehnike) kao umjetnosti i, posebno, društvene djelatnosti, postaje pokazni i manipulativni kod postmodernog *prikazivanja*, *upotrebe* ili *produkcije*. Muzičko djelo prikazuje *drugu muziku*: od citata preko kolaža, montaže i simulacije do *mimezisa mimezisa* muzike kao umjetnosti, institucije, svijeta, kulture ili povijesti. Muzičko djelo koje upotrebljava drugu muziku ili izvanmuzičke aspekte (književnosti, svakodnevnice, likovnih umjetnosti, filma, teatra, politike, religije, etnokultura) ukazuje na dva *generativna postupka*: (1) analogiju duchampovskom readymadeu: jedan aspekt (fenomen, objekt, fikcija, institucija, *biće*, odnos izvan muzike ili umjetnosti) preuzima se i premješta u muziku gdje se smješta i verificira kao muzički aspekt (ovdje nije riječ o *tematizaciji izvanmuzičkog u muzici* nego o doslovnom premještanju nekog izvanmuzičkog *X* iz nemuzičkog konteksta u muzički kontekst, a time i o *statusnoj* i *funkcionalnoj* promjeni koja rezultira iz tog premještanja), i (2) analogija wittgensteinovskom stavu (koncepciji semantike kasnog Ludwiga Wittgensteina) da je značenje riječi određeno njenom upotrebom u jeziku, odnosno, u odnosu na muziku se može reći da je značenje muzičkog djela, fragmenta, melodije, ritma ili tona određeno njegovom upotrebom u odnosu na individualnu praksu kompozitora ili izvođača, ili u odnosu na svijet i povijest muzike.

Egzoterična eklektična postmoderna muzika je muzika: (1) koja nastaje preobrazbom *ezoterične*

moderne muzike (muzika visokog modernizma i visokog autonomnog estetizma, na primjer, Schönberg, Stravinski, Stockhausen) u egzoteričnu muziku potrošačke i ekstatičke masovne kulture spektakla ili totalizirajućih medijskih produkcija (groteska i simulacionizam, na primjer, u performansima Laurie Anderson), i (2) koja nastaje na inverznoj osi preobrazbe (upotrebe u smislu apstraktnih analogija strategijama ready-madea) egzoterične muzike masovne kulture spektakla ili totalizirajućih medijskih produkcija u ezoteričnu (visoku) muziku kasnog doba (egzoterični citati u postmodernoj muzici 80-ih i 90-ih godina: citati jazza, rocka, djela programske i primijenjene muzike u kompozicijama Johna Zorna). Egzoterična eklektična postmoderna muzika u oba svoja smjera produkcije i povijesnog kretanja ukazuje na postupke *intermuzičkog* kao oblika prijelaza (prolaženja, premještanja, preobrazbe) iz jednog aktualnog sistema produkcije, fenomena, institucija, stilova, žanrova ili povijesti muzike kao umjetnosti u druge. Ona je *antiesencijalistička* ne po tome što ukazuje na nepostojanje suštinskih (imanentnih) svojstava određenog sistema muzike u odnosu na druge, nego što ukazuje na *pretapanje* jedne porodice sličnosti (sistem muzike kao sistem jezičnih igara) u druge familije ili čak kulturne obrasce (klišeje). Proces gubljenja ili, češće, *omekšavanja* morfoloških (i time ontoloških) suštinskih karakterizacija porodice sličnosti čini da muzika pokazuje svoju entropijsku prirodu: prirodu aksiološke (vrijednosti u muzici), semiološke (značenja u muzici i značenja muzike) i fenomenološke (doživljaj, predočavanje muzike u svijesti, djelovanje emocije) potrošnje specifične ontologije (ili preciznije *morfologije*) povijesne ili aktualne muzike.

Simulacijska ili tehno postmoderna muzika nastaje kroz tri sistema *muzike kao tehnojezičnih igara* (napomena: ovdje se pojam *igra* ne upotrebljava u *ludističkom* smislu nego u smislu Wittgensteinovih koncepcija *jezičnih igara /language games/*):

(1) muzika, analogno vizualnim medijima, postaje jedan od konstituenata nove tehnološke *hiperrealnosti* kroz sisteme elektronskih komunikacijskih oblika prikazivanja; može se govoriti o regulaciji i deregulaciji kibernetičkih sistema kojima se stvara obrat od umjetnosti prema kulturi (od koda prema realnosti), drugim riječima, umjetnost (muzika) više nije u modernističkom smislu autonomna zatvorena disciplina i institucija nego je oblik *hardverske* i *softverske* realizacije prikaza društvene i kulturne realnosti (prikazi kolektivnog fantazma audiovizualnim prikazima na mjestu viđenja i *osluškivanja* realnosti - u tehno-estetičkim teorijama se iskazuje da je realnost ljudskog svijeta mimezis tehnički *projektirane* medijske realnosti),

(2) usmjeravanje pažnje, interesa i rada na tehniku (metaforično ili, u nekim slučajevima, doslovno na *hardware* i *software*) čini obrat od eklektičnog semiološkog posthistoricizma prema uživanju same ontologije medija muzike (*želja muzike je želja u polju tehnike*); prividno ovakva muzika počinje podsjećati na modernizam (na neke realizacije Johna Cagea ili kasnija djela Karlheinza Stockhausena), ali se od njih razlikuje medijskom i retoričkom multipliciranošću (tehnomedijskom i retoričkom složenošću) koja se ostvaruje simulacijskim tehnikama kompjutorske obrade digitalne i analogne informacije, i

(3) muzika se pretvara u sistem elektronskih informacija koje se prenose interfaceima između biološkog i elektronskog sistema, što znači da pojam muzike više nije ontologiziran autonomijom i specijalizacijom osjeta sluha nego direktnog *nervnog* spoja s elektronskim impulsima što vodi *anestetskom* (prema Wolfgangu Welschu) doživljaju muzike (elektronskog stimulusa).

LITERATURA: Bogu1, Brett1, Cve4, Gri3, Jones1, Kram1, Krim1, Lepp1, Loc1, Mccla1, Mccla3, Mccla4, Novak9, Said2, Schwarzd1, Schwarzd2, Subot1, Subot2, Šuv99, Šuv100, Šuv102, Ves3

Postmoderna opera. Opera kao umjetnost ima različite povijesne likove. Ona se ukazuje kao umjetnost promjene prikazivanja scenskog, književnog i muzičkog teksta. Pri tome, opera kroz povijest mijenja svoju pojavnost, upisujući se i brišući tragove prividnih ili stvarnih egzistencija. Opera je nastala kao pokušaj rekonstrukcije i obnove grčke tragedije u doba kasne renesanse. U nju je ugrađena *nada* da će zahvatiti ili dodirnuti sublimni poredak izvornog svijeta koji priprema europski subjekt. Ubrzo zatim, opera je imala ulogu stroja. Descartesovi barokni principi racionalne rekonstitucije kozmosa (prirode) su dati kao urbanistički, arhitektonski i mehanički stroj scenskog pokretanja fantazma. Fantazam je u isto vrijeme zastupljen strojem (sama institucija opere), ali i efekt stroja (operna predstava - scenski, glazbeni i književni prizor). Fantazam se odvaja od tijela pjevača (plesača) kao *leksija prizora* koji pokazuje svoju semantiku (značenja, smisao) pomiješanu s pojavnošću (udarima, zavođenjima, uzletima, padovima, erotizmom situacije, otklonima statičnog i dinamičnog, smjenama arije i recitativa, razlikama u pjevanju muškarca, žene i kastrata, itd.). Opera ima odlike masovne, popularne ili pučke umjetnosti. Od XVIII. prema XIX. stoljeću opera postaje institucija građanskog društva (Adornova filozofsko sociološka koncepcija građanske opere).

Ona ovisi o odnosima klasa i one klase koja pokazuje svoju moć (spremnost da ostvari moć) javnog uživanja u bezinteresnoj (Kant) i bezfunkcionalnoj (Adorno) scenskoj igri figura-tekstova glazbe, književnosti i teatra. Wagner je kroz operu pokušao spasiti ne samo operu nego i *zamisao romantičarske cjeline* (*Gesamtkunstwerk*) u europskoj kulturi, a zatim kroz zamisao-fenomen cjeline spasiti *sublimno* (uzvišeno groze u ljepoti igre glasa i tijela). Od kraja XIX. stoljeća i tijekom prve tri četvrtine XX. stoljeća opera doživljava (sama proizvodi) brojne vlastite smrti. Govori se o smrti opere, a ona se igra upravo tim moćima ili nemoćima predočivanja vlastite smrti u tijelu, glazbi, dramskom događanju, glasu koji gubi svoju logocentričku centriranost između uma i pisma. Opera je u svojoj povijesti *bila igračka* paradoksalnih odnosa visoke i popularne kulture, odnosno, onih indeksnih prikazivanja uživanja u scenskom prizoru koji su istovremeno aspekti visoke umjetnosti (elitnog estetizma) i trivijalnosti-bizarnosti popularne kulture. Operno uživanje se pokazivalo kao simulakrum besmislenog pripovijedanja po izgubljenom mitskom ili pučkom obrascu, kao oblik javne društvene igre građanske klase i njezinih diskretnih zamjena značenja u vladanju vrijednostima, ali i kao vrsta prikrivenog izazivanja orgazmičkih snaga (uživanje: *jouissance*). U postmoderni dolazi do obrata koji u odnosu na operu nije još jedna *reforma opere* nego *iskorak* od pjevnog i plesnog teatra koji fantazmatskom projekcijom oponaša grčku tragediju prema umjetničkom performansu (*performance art*). To znači da dolazi do promjene ontologije opernog reda (strukturalnih očekivanja). Tradicionalna ontologija opernog reda ukazuje da opera svojim efektima skriva strukturu procesa odnošenja književnog, scenskog i muzičkog teksta u ime priče (naracije, mita) koju predočava oku i uhu primaoca. Postmoderna opera nastaje u trenutku kada teatar, glazba i književnost otkrivaju svoj produkcijski skelet i kada efekt opere više nije zanimljiv po tome što će predočiti još jednu priču sublimnog ili trivijalnog ili orgazmičkog karaktera. Postmoderna opera će pokazati kako se struktura produkcije efekata opere istovremeno otkriva gledaocu/slušaocu i kako se efekti umnožavaju do prerastanja simboličkog reda (priče sa svim parazitskim uživanjima) u imaginarne simulacije fantazma koji pokazuje svoju logiku u igri zavođenja realnosti. Zapravo, realno (nemoguće realno) biva pokazano simultanim sredstvima popularne i elitne umjetnosti. To se vidi kada Luciano Berio (*Opera*), György Ligeti (*Le grand Macabre*), Robert Wilson i Philip Glass (*Einstein on the Beach*), odnosno John Adams (*Nixon in China*) ili Michael Nyman (*The Man Who Mistook His Wife for a Hat*) brisane tragove opere preobražavaju u *scenski medijski spektakl* postmoderne kulture, da bi u njegovoj metastazi (fragmenata za uživanje) locirali indekse eksperimenta, intermedijalnosti i otvorenog djela. Opera omogućava da se sa svim retoričkim detaljima razrade nekoherentne muzičke, teatarske i književne (pripovjedne) dramaturgije u odnosu na medijska umnožavanja detalja do fantazmatskog ekrana. Postmoderna opera je ekranska ne samo u tom smislu što se zasniva *na upotrebi ekrana* (na primjer, ekrana kao *aktera* u Glassovoj operi *La Belle et la Bête*, 1995. koja je rađena prema istoimenom filmu Jeana Cocteaua) nego i po tome što scenu sa scenografijom tretira kao ekran artificijelnih i arbitrarnih slika. Scena kao funkcija ekrana je zamka. Govoreći psihoanalitičkim rječnikom, ova zamka nije ništa drugo do fantazam odnosno okvir koji za svaki subjekt uvjetuje skupinu njegovih reprezentacija. Lacan definira fantazam kao ekran koji odvaja subjekt od realnosti, odnosno kao samu formu nesporazuma s Realnim (nemogućim). U operi se uvijek baratalo s nesporazumijevanjem, a postmoderna opera to potiče do metafizičke ili metafikcionalne mogućnosti. Karakteristične su dvije tehnike postmodernog performansa koje omogućavaju postavljanje opere za objekt umjetničkih manipulacija: (1) pristup gdje se teatar i njegove mogućnosti prikazivanja i izražavanja defikcionaliziraju do mape fragmenata koji međusobno nisu u motiviranom odnosu (arbitrarni su) - time davanje iluzionističkog utiska da je događaj *kao operni* pomaže (motivira) odvajanju prizora od utilitarnosti priče i poruke i njihovom pokazivanju u svojoj ekstatičkoj arbitrarnosti - ovaj mimezis arbitrarnosti znaka (u de Saussureovom lingvističkom smislu) jedan je od modusa opernog karaktera unutar predstava Jana Fabrea (na primjer, *Silent Screams Difficult Dreams*), (2) pristup u kojem se spektakl masovne kulture fikcionalno (simbolički, imaginarno) pomiče od rock koncerta prema opernoj predstavi i od operne predstave prema performansu umjetnika (na primjer, Laurie Anderson, *Stories from the Nerve Bible*).

U teorijskom i filozofskom smislu postmoderna opera je igra s prividima smrti, reforme i neočekivanog razvoja opere kao intermedijske umjetnosti u kojoj se relativiziraju odnosi margine (popularne umjetnosti sadašnjosti) i centra (visoke umjetnosti prošlosti). Kao što ne postoji jedna povijesna opera kao uzor svim drugim operama, ne postoji ni jedan pravi i istiniti kraj ili *smrt* opere: postoje različite fikcije (istina ima strukturu fikcije) o *smrti* opere: Adorno prepoznaje *smrtnost*, iako je naziva krizom, u društvenom razlogu: rastakanju visokog građanskog društva u potrošačkom

masovnom društvu kasnog kapitalizma. Drugi, kao semiolog Philippe-Joseph Salazar i filozof Mladen Dolar, *smrt* opere na tragu Adorna vide u nemogućnosti opere da danas na transcendentni način zastupa postojanje trenutka: aktualne odnose želje i moći, kao što to čini, na primjer, film.

Arthur Danto se poziva na Hegela i kraj umjetnosti vidi kao završetak povijesnog ciklusa razvoja zapadnog razumijevanja i identificiranja umjetnosti kao funkcije tehnika realizacije mimezisa. Prema Dantovom razumijevanju kraja umjetnosti (*the end of art*), *smrt* opere nije *pokazana* u nemogućnosti stvaranja i komuniciranja opernog djela nego u dovršenju mogućnosti povijesti opere kao umjetnosti. Operna djela postoje i poslije *kraja opere* (djela kompozitora Arnolda Schönberga, Albana Berga, Luciana Beria, Johna Cagea, Philipa Glassa, Stevea Reicha, Johna Adamsa, Louisa Andriessena, Jasne Veličković), jer opera poslije *kraja opere* pokazuje da je veza između opere kao umjetnosti i estetike kao metajezika umjetnosti stvar povijesnog slučaja, a ne biti umjetnosti.

Neki autori smrt ili kraj umjetnosti prepoznaju u tome što je identificiraju, opisuju i objašnjavaju kao *zatvoreni koncept*. Tada svaka izmjena pravila igre u okviru koncepta opere dovodi tradicionalni koncept opere u pitanje i dovodi do njegovog sloma. Naprotiv, pozivajući se na Morrisa Weitza i njegovu wittgensteinovsku zamisao otvorenog koncepta kao modela identificiranja umjetnosti, može se reći da opera kao otvoreni koncept preživljava svaku promjenu vlastitih složenih konvencija, tako da se pod pojmom opera mogu povezati raznorodni pristupi idealiteta grčke tragedije, srednjovjekovnih misterija, zapadne europske opere od Monteverdija do Wagnera i različita prekoračenja od opere do muzičkog teatra i *performance arta*.

Neki autori smatraju da *kriza, kraj i smrt opere* nastaju unutar zahtjeva XX. stoljeća da se svaka pojedinačna umjetnost dovede u sumnju, da se praktično i teorijski preispitaju i tematiziraju njezine disciplinarne, medijske, konceptualne, ideološke, poetičke i receptivne granice. Drugim riječima, *smrt* opere je drugostupanjski efekt preispitivanja same prirode opere kao umjetnosti (Giacomo Puccini, Schönberg, Berg, Luigi Nono, Berio) i opere kao kulture (Cage, Glass, Adams, Wilson, Meredith Monk, Laurie Anderson, Tan Dun i, možda, Jan Fabre). Tako *smrt* opere postaje kod ili prošiveni bod (*point de capiton*) na osnovi kojega se može čitati povijest zapadne opere i umjetnosti iz drugih vizura.

Cage operi *(Europeras 1-5)* pristupa kao već *mrtvoj stvari*, točnije, dovršenoj i arhiviranoj instituciji. U rekreiranju njezinog kraja i njezine *smrtnosti* on istovremeno pokazuje nemoć i moć umjetnika. Nemoć da suštinski promijeni instituciju i moć da više ne radi na muzičkoj, scenskoj ili dramskoj *formi* nego na produkcijama institucije, funkcijama i strukturama. Cage na *tijelu* opere postavlja pitanje o *smrti* opere, suočivši pravo kompozitora (umjetnika) i pravo filozofa (teoretičara).

Nasuprot Cageu, Philip Glass operom *Einstein na plaži* dolazi do nulte točke opere i teatra. Njegov minimalizam otkriva muzički, dramski i scenski skelet opere i teatra: postaje prostorna i vremenska arhitektura u Wilsonovom smislu. Zatim, on izvodi neočekivani postmodernistički obrat prema decentriranoj obnovi majstorstva europske opere kroz heterogene tekstove multikulturalizma i multimedijalnosti. Njegov estetizam nije estetičko-kanonski kao u povijesti europske opere, nego kulturološki kao u posebnim praksama umjetnosti kasnog kapitalizma (postminimalizam u glazbi, jezička poezija *(language poetry)* u književnosti, neekspresionizam u likovnim umjetnostima).

Ono što razdvaja Cagea i Glassa je Cageov anarhizam koji ipak odbacuje operu i Glassov multikulturalizam koji *mimezisom mimezisa* preuzima fascinacije opernim preoblikovanjima ljudske realnosti (kulture). Cage ostaje modernist, on postmodernim sredstvima modernistički napada i odbacuje operu. Glass je postmodernist, on pokazuje moć preživljavanja opere u dramatičnim i opscenim medijskim mutacijama funkcija spektakla u kasnom kapitalizmu, srodno filozofskom dekonstrukcionističkom zapažanju Jacquesa Derridae da metafizika ne može biti izložena kritici nego samo može biti dekonstruirana. To je ona točka na kojoj insistira rani Derrida u trenutku konstituiranja dekonstrukcije velike zapadne metafizike: "Nemamo jezika – nemamo sintakse i nemamo rječnika koji je stran ovoj povijesti; ne možemo izustiti nikakav destruktivni stav koji već nije uletio u oblik, u logiku i implicitne norme onoga što želimo osporiti." Ni opera ni metafizika ne mogu biti subvertirani, kritizirani i iznutra dekonstruirani, i opera i metafizika opstaju. Ali, i operu i metafiziku je moguće *dekonstruirati*, a to znači pokazati ne-neutralnu relativnost margine i centra opernog i metafizičkog, odnosno, preispitivati kriterije prevrtljivosti smisla i besmisla kroz postupke ili, tek, geste parodijskog, brikolažnog, citatnog, kolažnog, montažnog, funkcionalnog i uživateljskog prikazivanja same operne, odnosno, metafizičke građe unutar horizonta kulture. Dekonstrukcijom se pokazuje moć opere, ne transcendiranja vlastite granice do sublimnog kao što je namjeravao Wagner, nego pokazivanja svojeg označiteljskog ili

diskurzivnog materijalnog tijela, zamke, projekata, ali i naprsline i granice unutar strateških i taktičkih indeksiranja zapadne kulture.

LITERATURA: Adol2, Cvel, Dolar4, Jones1, Kos6, Kos7, Levin1, Lin1, Novak4, Novak5, Novak6, Novak7, Poiz1, Reich1, Schwarzkr1, Šuv109, Šuv123, Zeg1

Postmoderne teorije filma. Postmoderne teorije filma karakterizira teorijsko-interpretativni utjecaj post-struktu-ralističke teorije: (1) razrade Althusserovog strukturalističkog marksizma primijenjenog na svijet filma i uvjete proizvodnje filmskog značenja i smisla (kao prikaza */representations/*, kao vrijednosti i ideologije), (2) psihoanalitičke analize filma sa stanovišta Lacanove optike, teorije označitelja i analize fantazma, želje, simboličkog rada, (3) razvoj feminističke teorije filma kao teorije filmskih reprezentacija (prikazivanja žene, prikazivanja tijela muškarca u pogledu žene, prikazivanja tijela žene u polju pogleda žene, prikazivanje nemogućeg objekta želje žene, simbolizacije spolne razlike, kao i ideoloških okvira mekog ženskog filmskog pisma), (4) razvoj teorije filma sa stanovišta *queer* studija, drugim riječima, sa stanovišta prikazivanja, izražavanja i konstruiranja lezbijskog i gay identiteta, (5) dekonstruktivističke teorije filma nastale iz derridaovskog interpretativnog čitanja filmskog pisma (*écriture*), razvijene u smjeru filma kao praga pisanja (paradigmatskog vizualnog diskursa) za vizualne umjetnosti XX. stoljeća, (6) deleuzeovske analize filma sa stanovišta pogleda (optike) Drugog, (7) simulacionističke baudrillarovske ili virilijevske teorije koje razmatraju funkcije filma (televizije i videa) u simulaciji postmoderne realnosti, kao i razvoj poetičkih modela za kompjutorsko-filmski simulacijski model prikazivanja i pripovijedanja u filmu, i (8) teorije filma zasnovane na primjeni kulturalnih studija na razumijevanje filma kao umjetničkog djela i filma kao artefakta kulture.

Potrebno je uočiti razliku između znanosti o filmu (filmologije), teorije filma i studija filma. Znanost o filmu ili filmologija je modernistička opća znanost o filmskoj umjetnosti, načelno utemeljena na povijesti filma, a podržana različitim društvenim znanostima (psihologijom, sociologijom, semiologijom i estetikom filma). Teorija filma je u užem smislu poetika filma kao autonomne umjetničke discipline. Teorija filma u širem smislu je skup različitih teorija strukturalizma i poststrukturalizma, primijenjenih na interpretacije filmske umjetnosti i njezinih odnosa s drugim tekstovima kulture. Studiji filma se zasnivaju na primjenama poststrukturalizma i, prije svega, kulturalnih studija na proučavanje kulturalnih determinacija filma kao visoke i popularne umjetnosti, kao mikro i makro kulture, kao modusa prikazivanja, kao sredstva ideologije, kao aspekta prikazivanja i izvođenja društvenih identiteta. Postmodernističke teorije filma su zasnovane na poststrukturalističkim teorijama filma i studijima filma u postpovijesnim kulturama Zapada 70-ih, 80-ih i dijelom 90-ih godina XX. stoljeća.

Postmodernističkim teorijama filma nije cilj stvaranje poetičke programske i produktivne teorije ili autonomne znanosti o filmu nego ugrađivanje interpretativnih diskursa i njihovih gledišta u pismo o filmu ili u sam diskurs filma koji film pretvara u tekst (tekstualnost filma, film je vizualni tekst, tekst je produktivni okvir za stvaranje i recepciju filma). Kasni Godardovi, Fassbinderovi, De Palmini, Wendersovi, filmovi Tarantina, Greenawayja, Jarmana ili Lyncha, ma koliko se razlikovali, tekstualni su filmovi po tome što vizualnu pojavnost filma (fenomenologiju filma ustanovljenu u modernizmu) transformiraju u interpretativnu produkciju filmskog značenja, značenja za film ili značenja od filma. Transformacije značenja se ostvaruju relativizacijom žanra (stvaranjem međužanrovskih ili poližanrovskih filmova), parodijskim citiranjem ili decentriranjem karakterističnih modernističkih kodova, nekonzistentnom naracijom, sinkronom simulacijom glasova i raskola avangardnog, *underground*, europskog autorskog ili dominantnog holivudskog filma.

Jedna od značajnih tema lacanovske teorije filma je analiza filmova Alfreda Hitchcocka koja hitchcockovski film interpretira kroz strukturalne vizualnoznačenjske anomalije koje provociraju i subvertiraju norme holivudske modernističke narativnosti. Dominantne teme poststrukturalističke teorije filma su: (1) odnos aparata i pogleda, ekrana i oka, (2) vizualno zadovoljstvo, zadovoljstvo u filmu i zadovoljstvo od filma, (3) necjelovitost i nekonzistentnost filmske naracije, (4) mjesto interpretativnog narativnog ili vizualnog glasa (glasova) u filmu, (5) prikazivanje spolne razlike-raskola, seksualnosti i erotskog (autoerotski, heteroseksualni, homoseksualni film), (6) feminističke tematizacije, (7) odnos autora, žanra (poližanrovskog, međužanrovskog, granično-žanrovskog) i gledaoca, (8) film i diskursi moći i ideologije, (9) funkcije *remakea* (filmsko pripovijedanje već prikazanog). Naznačene teme se razrađuju u rasponu od njihovih modernističkih teorijskih osnova (od Griffitha i Ejzenštejna do strukturalističke i semiološke teorije filma 60-ih) kroz paraestetičke, dekonstruktivne i spekulativne jezičke igre koje destabiliziraju pojam filmskog medija i jezika. Postmodernistički film je *remake*, citat, mimezis i

simulacija filmova (ili diskursa i koncepata filma), književnog pisma, televizijskih modela prikazivanja ili likovnog uobličenja slike. Postmodernistički film je druga scena (scena nesvjesnog, rebusa, labirinta) u odnosu na modernistički kinematografski i avangardni umjetnički film, budući da prikazuje, dekonstruira ili beskrupulozno troši njihove filmske, likovne i narativne mehanizme i klišeje oblikovanja fantazije i fascinacije filmom.

LITERATURA: Avt1, Bilt1, Brun3, Burgin4, Burgin12, Chion2, Dako1, Dele4, Dele12, Hayw1, Lan1, Jam10, Kap1, Mulh1, Müller1, Mulv1, Murr1, Silv1, Sint1, Stev1, Šuv109, Vir5, Vrd1, Witt5, Žiž10, Žiž14, Žiž15, Žiž16, Žiž28

Postmoderni ples. Postmoderni ples je zasnovan na dekonstrukciji zapadne metafizike baleta i modernističke autonomije visokoestetiziranog i simboličkog plesa. Sintagma postmoderni ples označava: američki eksperimentalni ples minimalističke orijentacije i američki i europski fikcionalni i narativni ples u doba postmoderne.

Postmoderni ili minimalni ples (Yvonne Rainer, Deborah Hay, Trisha Brown, Laura Dean, Lucinda Childs, Simone Forti, Steve Paxton i David Gordon) karakterizira: (1) odbacivanje modernističke autonomije umjetničkih disciplina, ekspresivnosti i visokog estetizma, zato se novi ples već od sredine 70-ih godina naziva i postmoderni ples, a pojam postmoderna *(Post-Modern Dance)* znači dekonstrukciju modernizma u baletu i plesu, (2) transformacija teatarskog svijeta modernističkog baleta u svijet umjetničkog performansa (ples na ulici, po krovovima zgrada, u garaži, galeriji, muzeju), i (3) istraživanje prirode, fenomenologije i konceptualizacija pokreta, tjelesnosti i ponašanja, u rasponu od tautološke geste plesača-izvođača (performera), do magijsko-ritualnog plesa, odnosno od doslovnog do fikcionalnog efekta tjelesnog pokreta, situacije ili događaja.

Tijekom 70-ih i 80-ih godina minimalni ples (igra, performans i balet) razvija se u složenu umjetnost ekstatičkog i eklektičnog postpovijesnog spektakla. Pina Bausch transformira eksperimentalni neoavangardni europski balet u postmodernu umjetnost koja koristi kodove zapadne tradicije naracije, simbola, ekspresije, alegorije i subjektivnosti tjelesnog i bihevioralnog pokreta. Heiner Müller, u povodu plesnog teatra Pine Bausch piše: "Vrijeme u teatru Pine Bausch je vrijeme bajki. Povijest se javlja kao smetnja, poput mušica ljeti. Prostoru prijeti zaposjedanje od strane jedne ili druge gramatike, one baleta ili one drame, ali ga okomit smjer plesa čuva od obaju zaposjedanja. Ovo je područje *Nova zemlja.* Jedan otok, koji se upravo pomalja, produkt jedne nepoznate (zaboravljene ili upravo nadolazeće) katastrofe: možda se ona zbiva upravo sada dok traje predstava. Ovdje se spravlja nešto poput izravnih veza sa životom, radi kojih je Brecht toliko zavidio elizabetinskom teatru. Film odnosno televizija nisu nikakva konkurencija: može ih se upotrijebiti. Cjelina je dječja igra" *(Krv je u cipeli ili Zagonetka slobode).* Joan Jonas ulazi u svijet performansa koji je rekonstrukcija individualnog i kolektivnog rituala. Laura Dean proučava azijske koncepcije i tradicije plesa čineći obrat od elementarnog minimalističkog čina u stiliziranu gestu kontemplativnog ritualnog kretanja tijela i kretanja tijelom. Formalni mini-malistički redukcionizam tjelesne geste se na nultom stupnju podudara s kontemplativnim, ritualnim i stiliziranim redukcijama tjelesnog pokreta u ritualu, transu, meditaciji. Kasni rad Trishe Brown postaje rekonstrukcija baleta kao umjetnosti iz plesnog performansa kao antiumjetnosti: (1) ona performansima s kraja 60-ih i s početka 70-ih (*Radovi s akumulacijom* i *Rad na krovu*, 1973.) transformira balet u ples i ples u tjelesno-bihevioralni događaj (ples kao tjelesni čin), zatim, (2) izvodeći kompleksni rad novog spektakla zasnovanog na retorici tijela u pokretu (*Opalna petlja/oblak*, 1980.) ispražnjenim gestama vraća semantičke, estetsko-dekorativne i koreografski pune aspekte.

U duhu proživljavanja novog rođenja baleta kao umjetnosti nastaju i plesovi *Relativni mir* Lucinde Childs (1981.) i *Timpani* Laure Dean (1981.). Postmoderni parabalet (igra koja pomoću plesa simulira balet kao povijesni skup/zbir scenskih kodova) retorički je i eklektički obrat prema fikcionalnom, prema naraciji (pripovijedanju tijelom) i prema dekoraciji (tjelesnom ornamentikom gestualnog ponavljanja i variranja postiže se estetski učinak). Retorički i eklektički modusi postmodernog baleta prenaglašavaju se do ekstaze spektakla, na primjer u koreografijama Molisse Fenley (*Hemispheres*), Jana Fabrea (*Das Glas im Kopf wird vom las: The Dance Sections*, 1987.), Williama Forsythea (*Loss of Small Detail*, 1991.), Meg Stuart i Garyja Hilla (*Splayed Mind Out*, 1997.), Anne Terese De Keersmaeker (*Rosas danst Rosas* ili *Just Before*). S druge strane, retorički i eklektički modusi postmodernog baleta i plesa postaju uzori za teorijsku raspravu umjetnosti, odnosno, postaju uzorci kojima se teorijska ili filozofska rasprava (tijela, roda, feminističkog identiteta, odnosa um-tijelo, prikazivanja) preobražava u konkretnost tjelesnog uzorka na sceni u svijetu, na primjer, u postavkama Jill Sigman (*Fragile, Shelter* ili *Ach Rosalie!*).

LITERATURA: Au1, Bad5, Bane1, Banc2, Bane3, Barber1, Carter1,

Cohe1, Dram1, Đul, Goe1, Gyp1, High1, Hrv3, Lamb1, Miche1, Miche2, Novip1, Postm1, Rain1, Rain2, Rain3, Sigm1, Šuv109, Šuv121, Tei1, Vujano4

Postmoderni teatar. Postmodernim teatrom, postmodernističkim teatrom ili postmodernizmom u teatru nazivaju se produkcije dramskog teksta, scenskog ili izvanscenskog događaja od sredine 60-ih godina. Razlikuju se postmoderna kao otvoreni stil (izam, art) i postmoderna kao stanje, uvjet ili proces teatra u odnosu na moderni (modernistički) teatar. Ako se postmoderni teatar definira kao odrednica otvorenog stila (postmodernizam i postmodernizmi), tada rasprava počinje krajem 70-ih ili početkom 80-ih godina: (a) eklektičkim citatno-montažnim teatarskim strukturiranjima povijesnih oblika prikazivanja u teatru, književnosti i drugim umjetnostima, (b) kritikom modernizma i modernističke nefikcionalne ili antifikcionalne autonomije teatarskog djela, i (c) obnovom, rekonstrukcijom, parodijom, potrošnjom i simulacijom različitih pred, anti ili para-modernističkih teatarskih tvorevina (Jan Fabre, *Wooster grupa*). Ako se postmoderni teatar definira s obzirom na kritiku modernizma, tada se evolucija pojma postmodernog teatra može pratiti od sredine 60-ih godina kroz različite parateatarske strategije dekonstrukcije modernističke autonomije dramskog teatra (od Henrika Ibsena i Antona Čehova, Jeana Paula Sartrea, Alberta Camusa, Eugènea Ionescoa, Samuela Becketta ili Harolda Pintera) u rasponu od hepeninga (Allan Kaprow, Jean-Jacques Lebel, Milan Knižak, grupa *OHO*, Tomislav Gotovac, Leonid Šejka), akcionizma (bečki akcionisti), body arta (od Brucea Naumana, Terryja Foxa i Dennisa Oppenheima do Gine Pane, Marine Abramović, Karela Milera ili Petra Štembere) i performansa (Johna Cagea, Josepha Beuysa, Laurie Anderson, Zorana Belića W., Marine Abramović, Vlaste Delimar, Marka Košnika) do unutar-teatarskih strategija preuređivanja teatarskog djela kao događaja i paradigme (Jerzyja Grotowskog, Petera Brooka, *The Living Theatera*, Roberta Wilsona, Heinera Müllera, *Wooster grupe*, Tomaža Pandura, Dragana Živadinova, Jana Fabrea, Emila Hrvatina).
Karakteristični aspekti postmodernog teatra često su neusporedivi. Može se govoriti o različitim ili pluralnim identitetima postmodernog teatra.
Postmoderni teatar nastaje kritikom, metaanalizom (u 60-im i ranim 70-im godinama) i dekonstrukcijom (u 70-im i 80-im godinama) velikog modernističkog teatra i njegove teorije. Riječ je o kritici, metaanalizi i dekonstrukciji postupaka i modela teatarskog (dramskog, scenskog) izražavanja i prikazivanja. One su u teoriji usmjerene egzistencijalističkoj, fenomenološkoj, hermeneutičkoj i formalističkoj kritici i teoriji teatra. U europskom kontekstu u pitanju su kritika, metaanaliza i dekonstrukcija egzistencijalizma, fenomenologije, hermeneutike i strukturalizma, a u američkom kontekstu, prvenstveno, pragmatizma i nove kritike. Dominantna teorija teatra postmoderne zasnovana je u okvirima poststrukturalističke produktivne i spekulativne teorije.
Uvodi se i razrađuje pojam intertekstualnosti kao teorijski i produktivni model postmoderne umjetnosti teatra. Pojam intertekstualnosti je primarno izveden u književnoj teoriji i praksi kasnog strukturalizma, da bi ubrzo bio primijenjen u teorijskim disciplinama (filozofija, teorija kulture, teorija teatra) i umjetnosti (slikarstvu, filmu, teatru, glazbi). Postmoderni dramski ili književni tekst nema autonomna estetska značenja. Subvertiraju se značenja uspostavljena na osnovi: (a) vanjske reference koja se nalazi u svijetu i na koju tekst ukazuje (koju tekst prikazuje), (b) unutrašnje (psihološke ili duhovne), odnosno, ekspresivne reference koju tekst izražava, i (c) unutar tekstualnih (strukturalni, zatvoreni koncept teksta) odnosa autonomnih u odnosu na sve ono što je izvan teksta u prikazivačkom ili ekspresivnom smislu. Smisao i značenja postmodernog dramskog teksta su određeni njegovim odnosima s drugim tekstovima suvremene kulture i povijesti književnosti, umjetnosti, znanosti, filozofije, religije, svakodnevnice, popularne kulture i politike. Intertekstualnost podrazumijeva da su tekst ili tekstualni elementi preuzeti iz različitih tekstova preobrazbom (transformacijom), premještanjem (transfiguracijom) i smještanjem u novi strukturalni poredak (mapiranjem). Postmoderni teatarski tekst nema po sebi specifična i utemeljena značenja, on ih zadobiva, najčešće performativno, tek uspostavljanjem odnosa s drugim tekstovima ili složenijim tekstualnim poredcima (kontekstima) teatra, umjetnosti i kulture. Postmodernistička teorija značenja je antiesencijalistička (negira postojanje suštinskih osnova) i relativistička (ukazuje da su značenja funkcije konteksta, odnosno, relativnih tekstualnih odnosa u kontekstu pisanja i čitanja). Pojam intertekstualnosti se u postmodernom teatru promatra trojako: (1) kao odnos dvaju ili više dramskih tekstova, (2) kao odnos teatarskih djela (scenskih tekstova), ili (3) kao odnos tekstova različite vrste, na primjer, odnos scenskog teksta i ekranskog teksta filma, odnos scenskog teksta i književnog teksta, odnos scenskog teksta i teksta slikarstva, itd.
U postmodernom teatru bitno je razlikovanje i razdvajanje dramskog (lingvističkog) teksta i scenskog (semiološkog) teksta. Dramski tekst je pravi verbalni tekst, što znači lingvistički tekst. Sintagma scenski

tekst je metafora i posredni model kojim se opisuje prostorno-vremenski-bihevioralni događaj ili situacija. Kada se prostorno-vremenski-bihevioralni događaj modelira kao tekst (prikazuje kao tekst), ukazuje se da su različiti pojavni aspekti teatra oblici produkcije značenja i smisla. Scenografija, ponašanje glumca ili tekst koji glumac izgovara oblici su proizvodnje značenja različite vrste i funkcije. Stoga scenski tekst uvijek zahtijeva neki metajezik (poetiku) koji objedinjuje različite scenske tekstualne aspekte u diskurs teatra. Diskursom teatra naziva se prijenos značenja, smisla i vrijednosti koje ostvaruje scenski događaj. Pri tome ta značenja, smisao i vrijednosti sadrže metajezičke kodove koji omogućavaju razumijevanje individualnih poetičkih, stilskih, ideoloških ili civilizacijskih značenja.

Postmoderni teatar egzistira kao arhiv, biblioteka ili mnoštvo različitih jednakovrijednih jezičkih igara. Postmoderni teatar je pluralistički jer: (1) istovremeno i jednakovrijedno postoje različite paradigme teatra (visoka i popularna; nacionalna, internacionalna i transnacionalna; suvremena i povijesna paradigma), drugim riječima, sve je istovremeno aktualno i retro, i (2) ne postoje čvrste granice između umjetničkih disciplina, teatarskih rodova i žanrova.

Ukazuje se na pojmove razlike (*différance*) i razlikovanja (*différant*) kao bitne odrednice postmoderne kulture i teatra. Značenja određenog oblika ponašanja, discipline kulture i umjetnosti, odnosno teksta ili tekstualnih elemenata je određeno postojanjem razlika i razlikovanja između elemenata, struktura ili označiteljskih praksi koje tekstovi proizvode. Pri tome karakteristične postmoderne razlike nisu podređene dijalektici (nisu ostvarene prevladavanjem razlika i nastajanjem novog totaliteta) ili velikim sintezama razlika (suprotnosti) nego su to nesvodljive i nerazrješive razlike ili raskoli (*différend*). U postmodernoj kulturi se naglašavaju i retorički prenaglašavaju rasne, spolne, političke, estetske i etičke razlike i rascjepi. Pokazuje se da nema cjelovite vizije, koncepcije ili sistema prikazivanja i izražavanja. Teatarsko djelo je fragment ili nekonzistentna zbirka grubo povezanih fragmenata koji pokazuju svoju posebnost, neuklopljenost i razliku. U postmodernom teatru se u okviru jednog djela radi s razlikama i raskolima njegovih odrednica tako da nastaje disciplinarno nekoherentno djelo koje istovremeno pripada teatru, književnosti, filmu, likovnim umjetnostima i muzici. U postmodernom teatru djelo postavljeno na sceni pokazuje svoju pojavnost i izgled scenskog događaja, sintaktičku i semantičku (tekstualnu), odnosno, rodovsku i žanrovsku nekonzistentnost, potencirajući činjenicu razlike i njezine nesvodljivosti, tj. raskola. Postmoderno djelo je i mimezis razlika i raskola, odnosno, heterogenosti i nekonzistentnosti povijesnih izraza i prikaza.

U postmoderni je izvedena kritika pojma originalnosti kao izvornog (ishodišnog ili polaznog) impulsa stvaranja, prikazivanja, izražavanja, produkcije ili proizvodnje u modernističkom teatru. U modernom teatru originalnost je temeljna odrednica stvaranja novog djela kao izraza specifične, neponovljive i izuzetne individualnosti (egzistencije) pisca, dramaturga, glumca, koreografa, scenografa. Za postmoderni teatar ne postoji ishodišno novi princip stvaranja nego se razvijaju eklektičke i pluralne strategije preobrazbe (transformacija) i premještanja (transfiguracija) suvremenih ili povijesnih tekstova i modela teatarskog izražavanja i prikazivanja u produciranju značenja, smisla i vrijednosti. Kritikom pojma originalnosti uvode se historičnost i eklektičnost kao određujući principi prikazivanja već prikazanog (mimezisa mimezisa), prikazivanja (mimezisa), izražavanja (ekspresije), produkcije ili proizvodnje teatarskog djela, čime se pokazuje da teatarsko djelo nije izvorno napisano (izmišljeno, intuitivno spoznato, stvoreno) nego uvijek nastaje kao preobrazba ili premještanje postojećih tekstova umjetnosti teatra i kulture.

Dolazi do utvrđivanja eklektičkog karaktera teatarskog djela. Modernističko teatarsko djelo je autonomno i originalno strukturirano (stvoreno iz neprozirnosti intuicija individue). Autonomija (izdvojenost, zatvorenost) i originalnost (posebnost, novina) ukazuju da modernističko teatarsko djelo negira povijesne korespondencije i odnose s drugim teatarskim djelima. Modernističko teatarsko djelo je neeklektično (homogeno, centrirano, samosvojno), ahistorijsko (suvremeno) i autonomno (začahureno, zatvoreno) u odnosu na druga umjetnička djela i njihove efekte. Postmodernističko dramsko djelo je eklektično, odnosno, generirano je citatnim, kolažnim i montažnim postupcima od sinkronijski i dijakronijski različitih i međusobno nesvodljivih tekstova umjetnosti i kulture. Postmodernističko djelo je eklektično jer je napravljeno (producirano) od tekstova ili tekstualnih fragmenata različitog sinkronijskog i dijakronijskog porijekla i jer ih prikazuje kao karakteristične indekse aktualnih ili povijesnih stilova, oblika izražavanja ili prikazivanja, specifičnih kodiranja (drugih) kultura.

Uvođenje i razrada desaussureovskog pojma arbitrarnosti (proizvoljnosti) kao suštinske odrednice postmoderne kulture: od znaka do društvenih odnosa, odnosno, arbitrarnog odnosa označitelja i označenog u znaku teatra prepoznaje se i interpretira kao *pravilo* razumijevanja odnosa u kulturi i umjetnosti teatra. Pokazuje se da smisao, značenja i vrijednosti tea-

tarskog djela nisu uzročna ili prirodna značenja nego arbitrarne kulturološke tvorevine koje mogu biti motivirane ili nemotivirane. Zamisao arbitrarnosti postavlja se kao opća odrednica odnosa u postmodernom teatru i kulturi. Postmoderna kultura i teatar često se nazivaju postsemiotičkom i postsemiološkom kulturom i umjetnošću, jer postmoderna počinje kritikom modernističke fetišizacije znaka kao elementarnog (atomskog) i statičnog lingvističkog i semiotičkog produkta (izraza, prikaza, robe). Prema poststrukturalističkim teorijama znak je tek jedan trenutak u procesu (praksi) označavanja, koji proizvodi i fiksira značenje, ali nije apsolutan, unaprijed određeni odnos. U teorijama postmoderne pokazuje se kako se znak raspada (troši, gubi) do označitelja i označenog. Ukazuje se, prvenstveno, na označiteljske poretke (lance, mreže) koji prethode značenju, koji su tragovi nekadašnjih značenjskih izraza i reprezentacija ili anticipiraju moguća značenja kroz bezbrojne arbitrarne kombinacije. Teatarski događaj nije konačno utvrđeni redoslijed znakova nego tek jedan trenutak u procesu uspostavljanja i recepcije znaka, odnosno, teatarski događaj je otvorena i promjenljiva struktura znakova. U postmoderni se umjesto dramskog ili teatarskog događaja (zatvorenog znakovnog modela) govori o performansu (otvorenoj preobrazbi i premještanju znakova).

Građenjem fikcionalnih i narativnih intertekstualnih struktura proizvodi se karakteristični teatarski tekst (*tekst koji hoda scenom*) koji se ukazuje kao fantazam. Modernističko teatarsko djelo je bilo zasnovano na redukciji i odbacivanju narativnog i fikcionalnog poretka. Postmodernistički dramski i scenski tekst nije jednostavna obnova narativnog strukturiranja teksta nego postupak rada s intertekstualnim suočavanjem različitih narativnih modela, narativnih fragmenata ili narativnih principa uspostavljanja fikcionalnog efekta u okviru jednog teksta. Naracija za postmoderni teatar nije velika priča (mita, Starog i Novog zavjeta, velikih zapadnih političkih ili religioznih utopija) nego mnoštvo tragova, ostataka i fragmenata pripovijedanja dostupnih arbitrarnoj kombinatorici trenutnog povezivanja. Fikcionalnost teatra je u radikalnom modernizmu (avangardi) reducirana do same i doslovne egzistencije izvođača (performera) na sceni ili izvan nje. U visokom modernizmu fikcionalnost je dovedena do znakovne retorike stabilnih i autonomnih teatarskih figura (Sartreovi ili Beckettovi likovi). Visoka modernistička fikcionalnost je retorika autonomnih zatvorenih znakova. U postmodernizmu fikcionalnost je upotrebna *funkcija* teatra, kao i bilo koji elementi ili aspekti umjetnosti teatra (gluma, dramski tekst, scenografija).

U postmoderni se definiraju specifični postupci koji potvrđuju, produciraju i proizvode arbitrarnost, eklektičnost, nesvodljive razlike i poližanrovske teatarske realizacije: (1) citatnost je doslovno navođenje jednog teksta u drugom, na primjer, dramskom ili scenskom tekstu, (2) kolažiranje je formalno sintaktičko povezivanje fragmenata različitih tekstova (fragmenata-fenomena različitih umjetnosti) u novi tekst, koje može nastajati povezivanjem imanentno teatarskih aspekata i povezivanjem izvanteatarskih s teatarskim aspektima, (3) montaža je semantičko povezivanje različitih fragmenata (fenomena) ili tekstova u novi makro tekst ili makro scenski događaj, (4) brikolažiranje je spajanje nespojivih aspekata različitih tekstova (različitih umjetnosti ili djelatnosti kulture) u novi teatarski scenski tekst-događaj, (5) fragmentiranje je razbijanje (razlaganje) konzistentnih i homogenih totalizirajućih tekstova ili teatarskih djela u elementarne tragove povijesnih tekstova teatra, kulture ili umjetnosti, drugim riječima, postmoderni teatar pokazuje da postoje samo fragmentarni postpovijesni aspekti teatra kao umjetnosti, da je nemoguće napraviti konzistentno i cjelovito djelo postmoderne, (6) fraktalizacija je razbijanje konzistentnih i homogenih totalizirajućih tekstova teatra (teatarskog događaja) u elementarne tragove koji odražavaju ili prikazuju svoje nekadašnje cjeline, (7) simulacija je medijsko prikazivanje i proizvođenje fikcionalnog kao prisutnog i realnog teatarskog događaja, (8) *mimezis mimezisa* je prikazivanje prikazanog (prikazivanje povijesnih umjetničkih djela, povijesnih uzoraka teatra, oblika prikazivanja i izražavanja kulture) kao fikcije koja odražava fikciju, odnosno, potvrđuje fikcionalni karakter svakog ljudskog čina u postmodernoj epohi, (9) hipertekstualna organizacija teatarskog događaja je digitalno ili softversko povezivanje po različitim nivoima reprezentacija tekstova sinkronije i dijakronije teatra, odnosno, metaforično opisivanje teatarskog događaja kao hiperteksta označava da jedan teatarski događaj istovremeno karakteriziraju različita scenska i ekranska prikazivanja koja se u recepciji mogu povezivati u neočekivane semantičke, vizualne, prostorne, vremenske i bihevioralne odnose, (10) dekonstrukcija je arheologija znanja i eksplikacija granica metafizike pisma, a dekonstrukcija teatra je i praktično i teorijsko provociranje povijesnog metafizičkog horizonta postojanja teatra kao umjetnosti (pogleda na svijet, prikaza svijeta), (11) proizvodnja simptoma je ukazivanje da dramski tekst ili teatarski događaj (scenski tekst) nije samo artefakt nego i element koji pokreće klizanje svakog značenjskog, ideološkog, etičkog i estetičkog totaliteta, i (12) tea-

tarska produkcija je arbitrarna medijska proizvodnja i upotreba aktualnog ili povijesnog izvantekstualnog i tekstualnog značenja u konfiguriranju scenske reprezentacije.

U postmoderni se često tvrdi da subjekt teatarskog djela nije biološki i psihološki subjekt pisca, dramaturga, koreografa ili glumca koji postavlja djelo na scenu. Pokazuje se da teatarsko djelo nije direktni izraz ili odraz psiholoških, duhovnih ili mentalnih, odnosno egzistencijalnih stanja subjekta nego da je subjekt posredovan različitim tekstualnim hipotezama koje tekstom ili scenskim događajem postaju znak za subjekt, odnosno, prikazuju ga kao čitaoca. O postmodernom subjektu teatarskog djela piše se kao o lingvističkoj ili semiološkoj hipotezi proizvedenoj ili produciranoj u višemedijskom tekstu teatra. Postmoderni subjekt je subjekt kojim se prikazuje smrt teatarskog, modernistički shvaćenog subjekta, budući da *autor teatarskog djela* nije biološki subjekt (on je posrednik), djelo nastaje iz drugih djela umjetnosti i kulture.

Tradicionalno teatarsko djelo uspostavlja se oko junaka dramske radnje (naracije). Modernistička teatarska djela ukazuju na preobrazbe od junaka prema samom liku (izolirani, izvan priče predočeni junak), figuri (tijelu izvođača koje posredovanjem glume ili izvođenja predočava tijelo glumca kao nešto drugo od onoga što ono stvarno jest) ili samom glumcu/izvođaču koji predočava granice glume i izvođenja, pokazujući sebe upravo kao to što jest: reprezenta institucije teatra. U postmodernom teatru može se govoriti o akteru ili o artificijelnom i arbitrarnom nosiocu ili izvršiocu performativnog čina ili o motiviranom nosiocu (*prop*) koji određuje značenja, smisao i funkcije djela. Akter u ovom smislu može biti glumac, plesač, pjevač, izvođač, publika (na primjer, u hepeningu), cjelokupni poredak događaja na sceni (na primjer, Robert Wilson govori o vlastitom teatru kao o arhitekturi), itd.

Postmodernističko umjetničko ili teatarsko djelo nije pojedinačni artefakt ili token nego mogući teatarski i umjetnički svijet. Postmoderni umjetnik ne stvara završeno i cjelovito teatarsko djelo odredivo kao proizvod nego otvoren, promjenljiv i interaktivan prostorni-vremenski-tjelesni tekst koji je u odnosu s drugim tekstovima ili artefaktima umjetnosti i kulture. Postmoderna drama, balet ili opera nisu samo drama, balet ili opera kao pojedinačno djelo nego i projekcija (simulacija) povijesnog ili aktualnog svijeta drame, baleta ili opere, odnosno, intertekstualnih odnosa svijeta teatra. U postmodernom teatarskom događaju artikulirana je struktura teatra kao svijeta umjetnosti. Kada promatramo jedan teatarski događaj (scenski tekst), ono što vidimo kao djelo postmodernog teatra nije samo ono što oko vidi i uho čuje nego i kompleksna mreža sinkronijskih i dijakronijskih odnosa scenskog teksta pred nama (pred tijelom i za tijelo) i povijesti teatra, aktualnosti teatra, književnosti, politike, seksualnosti, itd.

Postmoderni teatar realizira moći *smrti teatra* i *rođenja teatra kao umjetnosti*. U modernoj, posebno avangardnim i neoavangrdnim teatarskim tendencijama, postojalo je uvjerenje o smrti estetskog, smrti umjetnosti i teatra. Hepening se često opisivalo kao posljednju instancu teatra. Postojalo je uvjerenje da teatar u modernom dobu dolazi do svojeg povijesnog i epohalnog kraja postajući sam život, novi direktni doživljaj, psihoterapijska situacija, posljednja instanca redukcije teatarskog teksta (figure na tijelo) ili preobrazba umjetničkog teatarskog djela (prvostupanjske tvorevine) u teorijsko ili filozofsko djelo (metateatarski performans). Postmoderni teatar je pokazao da ne postoji konačna koncepcija kraja teatra, umjetnosti ili estetike, nego estetička, umjetnička i teatarska produkcija uspostavljaju moć: povijesnog dovršenja umjetnosti teatra, odnosno, iniciranja (pokretanja označiteljskog lanca) umjetnosti i teatra kao novih, različitih ili slučajnih paradigmi. Lanac proizvodnje, razmjene i potrošnje je beskrajan. Dovršenje, iniciranje ili revizije estetskih, umjetničkih ili teatarskih paradigmi za postmodernu kulturu nisu epohalni obrati, kao u modernoj kulturi, nego trenutne strategije djelovanja, ponašanja, interpretiranja i produciranja u svijetu umjetnosti i svijetu teatra.

LITERATURA: Auslan1, Banc3, Barba4, Biri1, Biri2, Blau2, Brechts1, Case1, Čuf3, Dob1, Drag1, Fab1, Fort3, Fuch1, Gold4, Gold5, Hrv1, Hrv2, Inn1, Kay1, Kun1, Kun2, Leh2, Novak1, Pav3, Pint1, Postd1, Postmoderna1, Postmoderni1, Sche1, Sche2, Sche3, Sche4, Šuv78, Šuv109, Šuv110, Šuv117, Topo1, Vujano6, Vujano9, Wilsonr1, Wilsonr2

Postmodernizam. Postmodernizam je naziv za umjetnosti koje su: (1) kritika anomalija i dogmi ekstremnih modernističkih ideologija i umjetnosti (minimalna umjetnost, konceptualna umjetnost, semio umjetnost poststrukturalizma), (2) anakronistički i retrogradni povratak na predmodernističke ili ranomodernističke stadije zapadne umjetnosti (renesansno slikarstvo, barokni tekst, romantičarski model umjetnika), (3) produkcija stilova, pokreta i individualnih učinaka umjetnika kao postpovijesnih modela premošćivanja modernizma i neprozirne budućnosti kraja epohe-civilizacije (transavangarda, neoromantizam, neoekspresionizam), (4) zasnivanje simulacionističkih estetika i produkcije (simulacionizam, neokonceptualna umjetnost, neekspresionizam, hipertekstualnost) kao umjetnosti postteh-

nološkog, informacijskog i semiotičkog društva, i (5) preispitivanje, provociranje i korigiranje modernizma iz asimetrične točke gledišta postmoderne; *modernizam poslije post-modernizma.*

LITERATURA: Brej8, Brej16, Brej20, Den50, Den54, Đu4, Eag1, Grž18, Hut1, Hut2, Jam5, Jam8, Jam9, Postmodernizam1, Sillim3, Ug2

Postnadrealizam. Postnadrealizam je naziv za evoluciju nadrealističke umjetnosti i njezine utjecaje poslije Drugog svjetskog rata. Mogu se izdvojiti sljedeće linije evolucije i utjecaja nadrealizma: (1) djelovanje nadrealističkih umjetnika pripadnika nadrealističkog pokreta poslije Drugog svjetskog rata, (2) utjecaji nadrealizma kao povijesnog pokreta na apstraktni ekspresionizam i neoavangardne trendove 50-ih i ranih 60-ih godina (neodada, fluksus, situacionizam, letrizam, vizualna poezija, hepening), (3) razvoj fantastičkog slikarstva u okvirima nove figuracije, (4) utjecaji nadrealizma na psihodeličnu umjetnost i underground kulturu 60-ih godina i (5) postmodernistička citatno-parodijska reinterpretacija nadrealizma kao dekonstrukcije modernizma.

Poslije Drugog svjetskog rata djelovanje nadrealističkih umjetnika ostvaruje se nizom međunarodnih izložbi (1947.-1959.) i nadrealističkih okupljanja (*Caffé le Muset,* 1956.; nadrealistička večera u kinu *Ranelagh,* 1964.). Poslije rata Breton se okreće okultizmu i misticizmu. Krajem pokreta može se smatrati 1966., godina Bretonove smrti. Maurice Blanchot je opisao poslijeratni nadrealizam riječima "Nije ni ovdje ni tamo: on je svugdje. On je fantom. U svojem obratu, metamorfozama, on postaje nadrealan." Poslije Drugog svjetskog rata nadrealistička umjetnost se širi i transformira, a najutjecajniji primjeri vode magijskom, erotskom i parodijskom prekoračenju granica slike, skulpture i poezije. Bretonova skulptura *Veliki mravojed* (1962.) asamblaž je dva komada drva koja je pronašla njegova žena Elisa. Rad je pravi primjer preobrazbe ready-madea (pronađenog predmeta) u fantastički i magijski predmet. Kasni Duchampovi asamblaži su reinterpretacije nadrealizma i njegovih erotsko-magijskih provokacija: (1) *Molim dodirni* (1947.) je struktura s dojkom od gumene pjene na crnom plišu, (2) *Strelasti objekt (Object-dard)* (1951.) je metalizirani predmet nastao kao plastički otisak vaginalne šupljine, a (3) *S mojim jezikom u mojem obrazu* (1959.) je autoportret koji prestaje biti crtežom i postaje reljef-maska koja se izdiže i prekriva obraz na crtežu. Duchampov položaj je paradoksalan: on je istovremeno prethodnik nadrealizma i postnadrealist. On je jedan od prethodnika nadrealizma, jer je direktnim sudioništvom utjecao na formuliranje nadrealističke poetike. Poslije Drugog svjetskog rata je reinterpretirao nadrealističke modele izražavanja. Instalaciju Meret Oppenheim *Kanibalistička gozba* (1959.) čini grupa lutaka koja predstavlja muškarce koji sjede oko stola na kojem leži žena s licem obojenim zlatnom bojom čije je nago tijelo prekriveno hranom. Ovim radom se povezuju: (1) nadrealistički desadovski (erotsko-kanabalistički, sadomazohistički) porivi i (2) vizualno-ambijentalna igra elementima potrošačke kulture (pop art, neodada). Asamblaž Meret Oppenheim *Dobar tek, Marcel* (1960.) jezička je igra opsjednutosti šahom Marcela Duchampa. Na šahovskoj ploči je tanjur s nožem i vilicom, između noža i vilice je mala erotizirana ženska figura. Meret Oppenheim u potpunosti anticipira neodadaističke postavke asamblaža i mixed media igrajući se jezikom, fetišiziranim predmetima i erotsko-kanibalističkim znakovima. Američki umjetnik Joseph Cornell na prijelazu 40-ih u 50-te godine razvio je poetiku nadrealnog asamblaža kao cjeloviti opus. Njegovi asamblaži *Ptica u kutiji* (1943.), *Plavi Medici* (1950.) ili *Bez naslova (Juan Gris)* (1954.) istovremeno su poetski objekti nadrealističke tradicije i anticipacije mixed media asamblaža neodade i fluksusa. U poetičkom smislu to su fetišizacije predmeta – njegov svijet je svijet magijsko poetskog odnosa predmeta koji ispunjavaju svijet potrošačke kulture. Erotske crteže, slike i kolaže Maxa Waltera Svanberga, Jean-Claudea Silbermanna, Roberta Matte Echaurena, Toyen, Hansa Bellmera i Vane Bora nastale od kasnih 40-ih do 60-ih godina karakterizira povezivanje likovnog automatizma s fantastičkom arhetipskom erotizacijom apstraktnih ili ikoničkih formi. Nadrealistička poetika je utjecala i na umjetnost fotomontaže. *Portret Maxa Ernsta* (1946.), Fredericka Sommera, portret Andréa Bretona *Bez naziva (Breton kolaž)* (1966.) Josepha Cornella, *Kolaž preko Afričke skulpture* (1960.) Eduarda Paolozzija i *Spomenik modernom slikaru* (1968.) Vane Bora primjene su kolažno montažne tehnike u fotografiji zbog postizanja nadrealnog, narativnog i arhetipskog učinka.

Nadrealizam je imao i posredni utjecaj na američki apstraktni ekspresionizam tijekom 40-ih godina. Tijekom Drugog svjetskog rata u New Yorku su boravili André Breton, André Masson i Max Ernst koji su utjecali na njujoršku umjetničku scenu. Američkim umjetnicima Jacksonu Pollocku, Marku Rothku, Robertu Motherwellu, Clyffordu Stillu, Barnettu Newmanu i Arshileu Gorkyju nadrealizam je pružio: (1) formalno likovna rješenja realizacije slobodne automatske geste kojom umjetnik djeluje na platnu prije slikanja i komponiranja. Max Ernst je u

New Yorku realizirao slike *Mladi čovjek privučen letom ne-euklidske letjelice* i *Zbunjeni planet* (1942.) koristeći tehniku kapanja boje. Pollock će na prijelazu 40-ih u 50-te razviti poetičku strategiju slikarstva kapanja *(dripping painting)* kao tehniku akcionog slikarstva. Ernstova totemska figuracija ukazivala je na etnološke i egzotične modele izražavanja mitskog i magijskog, a utjecala je na Pollocka, Rothka, Gottlieba, Gorkyja. Na rani apstraktni ekspresionizam imale su utjecaj arabeske i znakovi Andréa Massona. Massonov automatizam je apstraktnim ekspresionistima ponudio znakove koji su istovremeno čisti gestualni apstraktni tragovi (prazni znakovi), arhetipski simboli i automatski izrazi nesvjesnog. Apstraktni ekspresionizam je nadrealističku automatsku gestu izražavanja i oslobađanja nesvjesnog transformirao u spontani gestualni čin (akciju, akciono slikarstvo). Nadrealizam je utjecao na europsku lirsku apstrakciju. U slikarstvu grupe *COBRA* paradoksalno se suočavaju automatski crtež, naivno-ekspresivna i folklorna figuracija, crtež po uzoru na dječji i apstraktne vitalne forme. Španjolska grupa *Dau al set* (Kocka sa sedam) koja je djelovala između 1948. i 1953. godine u Barceloni razvijala je enformel slikarstvo pod utjecajem nadrealističkog automatizma. Nadrealizam je posredno utjecao na neoavangardne pokrete (neodada, fluksus, hepening, situacionizam, letrizam, vizualna poezija) tijekom 50-ih i ranih 60-ih godina. Neodada, fluksus i hepening prihvaćaju nadrealizam kao emancipatorsku tradiciju avangardi koja je omogućila: (1) slobodno izražavanje emocija, ekstravagantnog i provokativnog ponašanja koje je često povezano s egzotičnim ritualima i (2) rad u izvanmedijskom području asamblaža, akcija ili performansa, kolaža, ready-madea, itd. Cageovi radovi zasnovani na slučajnosti ili rani Rauschenbergovi kolaži i asamblaži teže izražavanju nesvjesnog, što je srodno nadrealističkom duhu. Hepeninzi ludistički ostvaruju fantaziju kolektivnog autodestruktivnog, erotiziranog i emancipatorskog ponašanja koje nadmašuje i najslobodnije nadrealističke fantazije. Njemački fluksus umjetnik Joseph Beuys eklektički spoja njemački ekspresionizam i avangardni nadrealizam prenoseći magijske, mitske, podsvjesne i arhetipske sadržaje u performans i ritualni rad konkretnim neumjetničkim materijalima. Beogradski neoavangardni umjetnik Vladan Radovanović je tijekom 50-ih godina realizirao radove (crteže, tekstove) u kojima je želio registrirati i dokumentirati vlastita stanja svijesti, a posebno se koncentrirao na stanja uma između sna i jave. Utjecaj nadrealizma na francuski situacionizam bio je teorijski i politički usmjeren na razumijevanje igre (ludističkog) kao subverzivnog revolucionarnog sredstva u provociranju i destrukciji vrijednosti potrošačkog kapitalističkog društva. Za letrizam i vizualnu poeziju, nadrealizam je prethodnica koja je ostvarila poetičku i praktičnu osnovu sinteze književnosti i vizualnih umjetnosti. Razvoj individualnog pristupa nadrealističkoj tradiciji od konkretne i vizualne poezije do konceptualne umjetnosti ostvario je belgijski umjetnik Marcel Broodthaers tijekom 60-ih i 70-ih godina. Broodthaersov rad je post-post-nadrealistički budući da svoja ishodišta ne pronalazi u izvornom djelovanju nadrealističke Bretonove grupe, nego u jezičkim igrama slikom i riječima Renéa Magrittea. Magritteovo slikarstvo je blisko nadrealističkom interesu za vizualni paradoks, neusklađenost i razliku vizualnog i jezičkog prikaza. Kombiniranje fantas-tičkog prizora i jezičkog paradoksa ostvareno je u Magritteovim radovima *Upotreba riječi I* (1928.-29.), *Riječi i slike* (1929.), *Ključ snova* (1930.-1936.) ili *Dvije misterije* (1966.). Ovi radovi su post-nadrealistički jer su: (1) izvedeni nadrealističkom metodom prikazivanja paradoksalnih situacija, (2) ne izražavaju nesvjesno, nego (3) sliku pokazuju kao specifično pismo. Broodthaers je primarno pjesnik i poput nadrealista koristi poetsku fetišizirajuću i estetsku snagu predmeta. Dovodeći predmete u odnos s riječima, stvara neobične situacije naglašavajući estetski, konceptualni i mentalni rascjep riječi i predmeta. Za razliku od Magrittea, čiji je rad poznavao i kojem je posvetio niz svojih djela, on radi izvan slikarstva, konkretnim predmetima i smještanjem riječi u predmetni prostor. Broodthaers koristi i elemente fluksusa, vizualne poezije i konceptualne umjetnosti. Smisao njegovog čina je stvaranje paradoksalne situacije smještene u suštinski egzistencijalni rascjep predmetnog svijeta i svijeta jezika. Nepodudarnost tih dvaju svjetova stvara nadrealnu situaciju pomaknutosti i neuzglobljenosti ljudske egzistencije.

Fantastičko slikarstvo je nastalo evolucijom nadrealističkog slikarstva zasnovanog na prikazivanju snova, fantazija, onostranosti. Fantastičko slikarstvo su anticipirali Giorgio de Chirico, Salvador Dali, René Magritte, Max Ernst, Yves Tanguy, a razvijali su ga Paul Delvaux, Toyen, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Leonor Fini, Ernst Fuchs, Dado Đurić.

Psihodelično slikarstvo i underground kultura preuzimali su modele nadrealizma uvodeći ih u pojednostavljeni jezik masovne kulture. Veza s nadrealizmom ostvarena je da bi se prikazalo onostrano (izazvano halucinogenim drogama). Međutim, postupak realizacije djela je prije karakterističan za grafički dizajn i tehnike crtanja-prikazivanja u stripu nego za umjetničko stvaranje. Upotreba nadrealističkih tema i oblika izražavanja u psihodeličnom

slikarstvu i underground kulturi je posljedica prihvaćanja i akademizacije nadrealizma kao dominantne avangardne kulture. Akademizacija nadrealizma je istovremeno vodila i visokoj umjetnosti (fantastika Pariške škole) i popularnoj masovnoj kulturi plakata, stripa, omota gramofonskih ploča.
U postmodernoj umjetnosti 80-ih godina velike teme avangardnog nadrealizma od automatskog crteža do fantastičkih prizora citiraju se, kolažiraju i montiraju u nove prikaze. Postmoderna umjetnost ne pristupa nadrealizmu s poštovanjem kao fantastičko slikarstvo, nego parodijski i ironično. Nadrealizam je za postmodernu jedan od primjera akademiziranog visokog modernizma koji treba dekonstruirati i time ogoliti do slikarskog klišeja. Američki slikar David Salle nadrealističke prizore dekonstruira tako da ih kolažno montažno povezuje s kompozicijama geometrijske apstrakcije, kopijama pornografskih fotografija ili akademskim pejzažima. Beogradski slikar Raša Todosijević 80-ih godina koristi nadrealističke motive da bi parodijski doveo u sumnju mitove beogradske kulture o visokoj metafizičkoj, fikcionalnoj i fantastičkoj umjetnosti.

LITERATURA: Adel, Alex1, Batc1, Cab1, Caer1, Caws1, Cha2, Curi1, Demo1, Ivš1, Kraus8, Kraus14, Kraus16, Kraus19, Kraus20, Kul2, Luc2, Lzo13, Mofl, Mou1, Rat3, Rod3, Rub1, Sano1, Sawi1, Taj3, Tash1, Taylors1, Toy1

Postobjektna umjetnost. Postobjektna umjetnost je naziv za umjetničke radove konceptualne umjetnosti zasnovane na materijalno-energetskim procesima, ponašanju umjetnika i strategijama zamjene predmeta, instalacije, ambijenta i akcije tekstualno-dijagramskom analizom, opisom i dokumentacijom. Za postobjektnu umjetnost karakteristično je opredeljenje za izvanumjetnička ili prirodna sredstva i materijale čije formulacije ne vode izvedbi dovršenih objekata nego iniciraju događaje i situacije u kojima je vremenski i prostorni status umjetničkog djela temeljno transformiran. Termin je uveo američki kritičar Donald Karshan. Termin postobjektna umjetnost je varijanta termina dematerijalizacija umjetničkog objekta (Lucy Lippard) ili reaktivna umjetnost (Joseph Kosuth) i obuhvaća umjetničke radove antiform umjetnosti, siromašne umjetnosti, procesualne umjetnosti, body arta, performansa, postminimalne i konceptualne umjetnosti.

LITERATURA: Den15, Kars1, Lipp10

Post-postmoderna. Pojam post-postmoderna ukazuje na imanentne (auto)kritike, subverzije, dekonstrukcije, odbacivanja i korekcije eklektičkog postmodernizma zasnovanog na manualnoj produkciji umjetničkog djela u ime nove tehnologije i tehnoloških sistema (hipertehnologija, hiperrealnost, simulacija, medijska kultura, biopolitika, cyberestetika). Pojam *post-postmoderna*, ne bez ironije, ukazuje na medijske (prikazivačke, produkcijske) mogućnosti postmoderne kulture da samu sebe tehnomedijski multiplicira i retorički pojačava do prikaza prikaza (*mimezis mimezisa*). Pojave *post-postmoderne* i *modernizma poslije postmodernizma* su sinkrone reakcije postmoderne kulture na postpovijesni eklekticizam postmoderne umjetnosti i kulture na prijelazu 70-ih u 80-te godine.

LITERATURA: Ande1, Gau1, Grž27, Kro1, Lando1, Mano1, Vir4, Ulm5

Post pop art. Post pop art je postmodernistička verzija pop arta bliska neekspresionizmu, neokonceptualnoj umjetnosti i simulacionizmu. Post pop art je umjetnost kasnog potrošačkog društva i masovne medijske kulture. Pop art je nastao kao izraz potrošačkog modernističkog društva koji ukazuje na strategije mehaničke reprodukcije i ready-madea, upotrebe industrijskih proizvoda i masovne potrošnje kao znakova (ikona) urbane kulture i izražava zadivljenost modernom kulturom i njezinim proizvodima. Post pop art nastaje nihilističkim ukazivanjem na gubljenje granica između istinitog i lažnog, stvarnog i imaginarnog, uživanja i potrošnje, proizvoda i njegovog znaka, pozitivnog i negativnog značenja. Umjetničko djelo post pop arta je model isprepletenih simulakruma, jezička igra iluzija i fantazama u stvaranju situacije stvarnije od stvarnosti. Post pop art je umjetnost koja koncept Disneylanda (prostora simulacijske zabave) dovodi do metafizičke predodžbe aktualne kulture 80-ih i 90-ih. Disneyland je paradigmatski simulakrum američke kulture kroz koji se suprotstavljaju odnosi želje i ostvarenja želje pojedinca i mase u postmodernoj kulturi. Umjetnička djela su nova vrsta objekata koji djeluju u svijetu bez originala i bez moralnih granica.
Individualni radovi (1988.) Allana McColluma jednostavni su predmeti (odljevi) koji podsjećaju na industrijske strojne elemente ili dizajnirane predmete potrošačkog društva (mikser, cjediljka za naranče). Međutim, njihova bit nije sadržana u izgledu nego u nagovještaju da umjetnik takve predmete bez emocija, bez političkog i intelektualnog naboja proizvodi u beskonačnim serijama. Predmetni fetišizam industrijske ere u postmodernoj kulturi McCollum pokazuje kao apsurdan i paradoksalan, ali prisutan i totalizirajući. Umjetnički rad pokazuje moć simulacije serijske masovne proizvodnje i distribucije istih ili variranih komada. Martin Kippenberger lako prelazi

iz medija u medij, gradeći paradoksalne i parodijske situacije od objekata s plastičnim igračkama-vojnicima, preko kolaža do instalacija u formi skladišta. On oduzima značenja tipičnim potrošačkim predmetima masovne kulture i prikazuje ih u obliku otuđenih i besmislenih fetiša. Jeff Koons koristi modele potisnute želje masovne kulture, odnosno mehanizme koncipiranja, proizvodnje, prezentacije i potrošnje kiča i pornografije. Koonsove radove karakterizira ogoljenost i doslovnost prikazivanja mehanizama stvaranja vizualnog i značenjskog učinka kiča i pornografije. Ogoljenost i odsutnost emocije, ekspresije ili stava čini njegov rad brutalnom simulacijskom gestom. Richard Prince koristi slike medijske kulture: prikaze žena, tradicionalnih američkih mitova (kauboj, macho muškarci) ili humornu strukturu stripa kojom rekonstruira tipične društvene situacije u građanskoj porodici. On ironijski prikazuje granice svijesti postmoderne kulture, razrađujući suptilne odnose i interakcije dobrog i lošeg ukusa, visoke i popularne kulture, puritanizma i erotizacije u postmodernoj eri. Michael Kelley ostvaruje instalacije apsurdnog zatvorenog prostora potrošnje proizvoda. Njegovi predmeti su post-znakovi ili tragovi znakova u stalnom preobražaju i rasipanju robe, informacije i želje. Robert Longo, Robert Gober, Judith Barry i Pierre Joseph rade skulpture i instalacije koje prikazuju scene i situacije slične kadrovima iz horor filmova, nagovještavajući otuđeno, prazno i besmisleno nasilje postmoderne ere, ali i nasilje koje je objekt medijske proizvodnje i masovne potrošnje na nivou potrošnje fantazije i fikcije.

LITERATURA: Cala11, Golds1, Taylo1

Postpovijesno. Postpovijesnom se naziva epoha postmoderne, budući da se ne zasniva na progresivnom razvoju, projektu napretka, ostvarivanja/otkrivanja novog ili na povijesnom kretanju. Prema nekim autorima, kraj povijesti je ostvaren pobjedom kasnog kapitalizma i njegove tehnologije, odnosno, liberalne ahistorijske ideologije aktualnosti (hipersadašnjosti). Prema drugim autorima postpovijesno doba je nastupilo jer se izgubila povezna nit s izvorom duha, kulture ili umjetnosti i time je nastupilo vrijeme neutemeljenog relativizma i arbitrarnog pluralizma. Prema trećim autorima postpovijesno doba umjetnosti je nastupilo zato što umjetnost više nema svoj povijesni cilj koji je ostvaren u kasnom modernizmu dematerijalizacijom umjetničkog djela ili preobrazbom osjetilnog umjetničkog (ili estetskog) u teorijsko ili filozofsko. Prema četvrtim autorima, postpovijesno doba je posljedica potpune alijenacije i arbitrarnosti koja se očitovala isprva na pojmu znaka (de Saussureov pojam znaka) i zatim u poststrukturalizmu (teorija) i kasnom kapitalizmu ili postsocijalizmu (društvo), postavljena kao osnovna odrednica svih društvenih, intersubjektivnih, ekonomskih i drugih odnosa. Prema petim autorima, postpovijesno označava svijet (društvo i njegov artificijelni ambijent) koji se zasniva na nereguliranom zavođenju, uživanju i simulaciji. Postpovijesno doba se tumači kao doba u kojem je sve aktualno i retro, odnosno doba u kojem je povijest sinkronijski dostupna aktualnosti i njenom eklektičnom uživanju u kombiniranju i rekombiniranju tragova povijesti (tragova smještenih u sinkronijskim arhivima/bibliotekama, muzejima). Prema Arthuru Dantou u postpovijesnom dobu umjetnost postoji, ali ona nema orijentirani povijesni razvoj; to je umjetnost *tranzicijskog* perioda između dvije ili više različitih povijesnih epoha.

LITERATURA: Aral, Biti5, Carr2, Chee1, Dan4, Dan5, Dan7, Dan12, Dan13, Dim2, Ferr1, Heg2, Heid1

Postslikarska apstrakcija (postpainterly abstraction). Postslikarska apstrakcija je krajnji reduktivni stupanj evolucije apstraktnog ekspresionizma koji se zasniva na: (1) autokritici romantičnog i egzistencijalističkog stava pionira apstraktnog ekspresionizma Pollocka, Newmana, de Kooninga i Rothka, (2) redukciji gestualne strukture plohe slike na monokromnu površinu ili strukturu s jasnim razlikovanjem podloge i strukture koja može biti gestualna ili geometrijska i (3) preispitivanju granica slikarstva, tj. slike kao površine (slike kao slike) i slike kao predmeta (slike objekta).

Termin postslikarska apstrakcija uveo je američki kritičar i teoretičar umjetnosti Clement Greenberg u povodu istoimene izložbe 1964. Termin postslikarska apstrakcija Greenberg je izveo iz termina slikarska apstrakcija *(painterly abstraction)* kojeg je koristio kao alternativu terminu apstraktni ekspresionizam. Greenberg se želio osloboditi termina apstraktni ekspresionizam da bi od egzistencijalnog pojma kakav je svaki termin koji nosi značenja ekspresivnog došao do autonomno slikarskog pojma, tj. pojma koji ističe specifično slikarsko u slikarstvu. Prema Greenbergu slikarska apstrakcija vodi razumijevanju suštinske prirode slikarstva odstranjivanjem neslikarskih aspekata i potenciranjem plošnog neprikazivačkog karaktera slike. Suprotno slikarskoj apstrakciji, postslikarska apstrakcija teži preispitivanju granica slikarstva. Razlikuju se tri karakteristična pristupa granicama slikarstva, odnosno granicama slike u njezinom modernističkom određenju: (1) slika je mjesto (monokromna površina) na kojem se gestualno intervenira, karakteristični primjeri su radovi s mrljama

(*stain painting* - slikarstvo mrlja) i prostoručno slikanim prugama Sama Francisa, Helen Frankenthaler, Morrisa Louisa, (2) slika je geometrijska struktura oštrih rubova *(hard edge)* zasnovana na odnosima pravilnih geometrijskih linija i kontura; ona je realizirana preciznim industrijskim postupcima bojenja (Frank Stella, Kenneth Noland, Al Held, Ellsworth Kelly, Larry Poons) i (3) slike su *shaped canvas* jer geometrijskim oblikom okvira remete ili potvrđuju naslikanu strukturu (Frank Stella, Kenneth Noland, Robert Mangold).

LITERATURA: Green3, Green4, Green6, Green13, Helle1, Hess1, Lipp6, Lipp9

Postsocijalizam. Postsocijalizam je *postmoderno stanje* bivših realsocijalističkih društava/država. Ono se opisuje kao tranzitni (prijelazni) period između birokratskog realsocijalističkog društva i liberalnog tržišnog kasnog kapitalizma. Postsocijalizam karakterizira, prije svega, paradoksalni spoj različitih društvenih sistema i oblika proizvodnje i potrošnje kulture. To je odnos realnog društvenog poretka (suočavanje institucija realsocijalizma i kasnog kapitalizma) i fikcionalnog društvenog poretka (suočavanje oblika prikazivanja predmodernih izvora nacije i društva, preskočenih/cenzuriranih faza modernizma u vrijeme realsocijalizma i nedostignutih oblika potrošnje ili uživanja kasnog kapitalizma). U umjetničkom smislu postsocijalizam karakteriziraju četiri globalna sistema prikazivanja: (a) umjetnost koja je *simptom* realsocijalističkih ideoloških moći (fantazama), znači vrsta subverzivne produkcije pogrešnog smisla kao u ruskoj perestrojka umjetnosti, kineskom ciničkom realizmu ili slovenskoj retrogardi, (b) povratak na predmoderne ili ranomoderne forme izražavanja utvrđene u realizmu, romantizmu i neoklasicizmu, odnosno, socijalističkom realizmu, fašističkoj i nacionalsocijalističkoj umjetnosti - ove pojave je moguće identificirati kao postsocijalistički nacionalrealizam, (c) asimetrično korektivno preispitivanje modernističkih formacija koje su izostale ili su bile tek površno naznačene u nacionalnoj povijesti umjetnosti tijekom realsocijalizma (modernizam poslije postmodernizma), i (3) popratne pojave na transnacionalnoj sceni, prije svega, tzv. *Prvog svijeta* postmoderne (Zapadna Europa, Sjeverna Amerika, pacifički bazen).

LITERATURA: Ams1, Ams2, Eps1, Erj19, Groy1, Grž9, Hopt1, Lukš1, Rossa1, Šuv85, Žiž20, Žiž29

Poststrukturalizam. Poststrukturalizam je naziv za više teorijskih i filozofskih pojava, praksi i škola (semiologija, teorija ideologije, arheologija znanja, diskurzivna analiza, dekonstrukcija, teorijska psihoanaliza, teorija teksta i intertekstualnosti, teorija označiteljskih praksi, teorija rizoma, teorija simulacija) nastalih sredinom 60-ih godina kritikom i evolucijom strukturalizma. Razvoj poststrukturalzima karakteriziraju tri etape: (1) francuski kasni ili autokritički strukturalizam autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* (1960.-1982.), časopisa *Critique* i časopisa *Peinture - Cahiers théoriques* (1971.-1982.), (2) poststrukturalizam kao internacionalna kritička teorija umjetnosti i kulture 70-ih godina, odnosno, kao vodeći univerzitetski diskurs druge polovine 70-ih i 80-ih godina i (3) poststrukturalizam kao internacionalna teorija postmodernizma od kraja 70-ih godina.

Francuski poststrukturalizam nastao je u tradiciji strukturalističke teorije kasnih 50-ih i ranih 60-ih godina. Vodeći predstavnici poststrukturalizma su bili i autori strukturalističke teorije: Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida, Julia Kristeva i Cvetan Todorov. Inicijalna autokritika strukturalizma započela je časopisom *Tel Quel* koji je osnovao francuski pisac i teoretičar Philippe Sollers. U okviru globalnih strategija poststrukturalizma razvile su se specifične teorijske pojave ili škole: (1) Louis Althusser razvio je kritiku društva analizom društvenih procesa kao oblika označavanja i prikazivanja društvenih vrijednosti, ideologije i realnosti u modernom društvu, (2) Roland Barthes je poslije razvoja proznanstvene strukturalističke teorije književnosti i semiotike razvijao semiologiju (oblici prakse označavanja u kulturi: semiologija mode i kulinarstva, izučavanje vizualne retorike i društvenih i simboličkih odnosa u neeuropskim kulturama), odnosno, pred kraj života je radio na parateorijskim tekstovima koji su književno-narativna samoanaliza subjektivnosti teoretičara, (3) Jacques Derrida razvio je utjecajnu teoriju dekonstrukcije metafizike, (4) Jacques Lacan osnovao je školu teorijske psihoanalize koja se zasniva na spajanju freudovske psihoanalize sa strukturalističkom i poststrukturalističkom teorijom značenja, (5) Julia Kristeva, Cvetan Todorov, Jacques Derrida i Philippe Sollers razvili su teoriju teksta i označiteljske prakse kao oblika proizvodnje značenja koja je tijekom 70-ih i 80-ih postala utjecajna i izvan teorijsko književnog rada primjenama na teoriju filma, muzike, fotografije, televizije, slikarstva, (6) Michel Foucault razvio je kritiku represije racionalnosti (društvene discipline) u zapadnim modernim društvima poslije prosvjetiteljstva, zatim, arheologiju znanja, diskurzivnu analizu, biopolitiku, kao i povijesne studije seksualnosti, (7) Gilles Deleuze i Félix Guattari razvili su kritičku psihoanalitičku i marksističku kritiku građanskog društva (shizofrenija i kapitalizam), koja je

rezultirala teorijom rizoma i kasnijim primjenama na teoriju romana, filma i slikarstva, (8) Jean Baudrillard je uspostavio teoriju simulacionizma kao postkritičku teoriju tehnoloških i medijskih društava.

U opisanoj atmosferi nastala je i francuska teorija slikarstva kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina. Predstavnici teorije slikarstva su povjesničar umjetnosti i pjesnik Marcelin Pleynet, filozof i semiolog Jean-Louis Schefer, slikari teoretičari okupljeni oko časopisa *Peinture - Cahiers théoriques* Marc Devade i Louis Cane te švicarski semiolog umjetnosti Louis Marin. Poststrukturalističku teoriju slikarstva karakterizira: (1) teza da se slikarstvo može proučavati i inetrpretirati kao sistem pikturalne proizvodnje značenja, odnosno, stav da je slikarstvo oblik prikazivanja analogan diskurzivnoj i tekstualnoj praksi, (2) prenošenje lingvističkih i semiotičkih modela u područje teorijske rasprave slikarstva, tj. zasnivanje semioloških sistema slikarstva (Schefer, Pleynet i Marin razvili su semiologije slikarstva), (3) komparativno proučavanje pikturalnog prikazivanja u suvremenoj umjetnosti i povijesti umjetnosti. Marc Devade i Louis Cane su svoj rad kao slikari i teoretičari započeli u grupi *Support-Surface*.

Poststrukturalizam je tijekom 70-ih godina zasnovan kao internacionalna kritička teorija umjetnosti i kulture. Razlikuju se dva relativno nezavisna i paralelna područja primjene i razvoja poststrukturalizma: (1) kritička i poetička teorija poststrukturalizma koja se razvija kroz praksu i teoriju umjetnika (semiotička umjetnost, postfeministička umjetnost) i (2) kritički univerzitetski diskurs poststrukturalizma koji se razvija u posebnim disciplinama teorije književnosti (*Jejlska škola dekonstrukcije)*, teorija filma (britanska filmska teorija, časopis *Screen*), semiologija slikarstva i književnosti (slovenski lakanovci, rad Brace Rotara u području semiologije slikarstva i Jure Mikuža u području psihoanalize slikarstva), poststrukturalistička povijest umjetnosti (autori oko časopisa *October*, posebno teorijski rad Rosalind Krauss) itd.

Semiotička umjetnost (semio art) nastala je povezivanjem poststrukturalističkih metoda (dekonstrukcija, lacanovska teorijska psihoanaliza, Barthesova teorija fotografije, vizualne retorike i semiologije, althusserovska kritika ideologije i prikazivanja) s kritikom modernizma, pokazivanjem da umjetničko djelo nije zatvoreni vizualni model. Umjetnost je sistem znakova ili tragova označavanja koji smisleno postoje kroz odnose s drugim znakovnim sistemima i drugim slikama, poviješću slikarstva, masovnim medijima, teorijskim disciplinama, skrivenim ili neskrivenim ideološkim modelima). U semiotičkoj umjetnosti djelo se ne stvara da bi bilo estetski kontemplirano (doživljaj lijepog, ekspresivnog, originalnog), nego da bi bilo simptom na kojem se otkrivaju ideološki, psihološki i jezički paradoksi, problemi, drame i iluzije kasnog modernizma. Semiotička umjetnost dekonstruira modernistički subjekt i subjektivnost do jezičkog i vizualnog teksta. Umjetničko djelo je teorijski objekt na osnovi kojeg umjetnik istražuje i preispituje oblike društvene represije, racionalne i iracionalne modele koje društvo prihvaća kao vlastitu realnost, seksualne i ideološke tabue. Vodeći predstavnik semiotičke umjetnosti je engleski umjetnik Victor Burgin koji je, poslije rada u konceptualnoj umjetnosti na prijelazu 60-ih u 70-te postao jedan od vodećih predstavnika poststrukturalizma u anglosaksonskoj umjetnosti. On je poststrukturalističku teoriju primijenio kao poetički model. Radio je s fotografskim i tekstualnim modelima kojima je simulirao i time prikazivao mehanizme proizvodnje značenja u kasnom modernističkom društvu. Njegove teme su: ideološki mehanizmi stvaranja dojma apolitičke egzistencije u kapitalističkom društvu, oblici razumijevanja seksualne represije i njihova povezanost s mehanizmima društvene moći i odnos visoke umjetnosti i popularnih medija (analiza utjecaja popularne kulture na visoku umjetnost i transformacija značenja i vrijednosti visoke umjetnosti u popularnoj kulturi). Paralelno umjetničkom radu, Burgin je razvio i semiološku psihoanalitičku teoriju fotografije. Prema Burginu lacanovska psihoanalitička teorija je postala sredstvo kritike u razumijevanju mehanizama djelovanja vizualnim prikazima, od klasičnog slikarstva do reklama. U feminističkoj teoriji i umjetnosti 70-ih i 80-ih godina došlo je do pomaka od revolucionarne i provokativne emancipatorske prakse feminizma (karakteristične za novu ljevicu i hipi pokret) i teorije prema poststrukturalističkom razmatranju ženske seksualnosti i subjektivnosti kao specifičnog oblika prikazivanja subjekta, subjektivnosti, odnosa spolova i društvenih snaga. Za razvoj feminističke poststrukturalističke teorije bitno je djelovanje u području semiologije Julije Kristeve, psihoanalize Luce Irigaray, Hélène Cixous, Laure Mulvey, Juliet Mitchell, Kate Linker, Rade Iveković. U području umjetničkog rada poststrukturalističke zamisli poprimile su poetički karakter u radu Mary Kelly, Jenny Holzer, Barbare Kruger, Krzysztofa Wodiczka, Sarah Charlesworth, itd.

Poststrukturalizam kao internacionalna teorija postmodernizma ima dvije faze: (1) kritičku fazu analize i kritike modernizma (tijekom 70-ih godina), kada je semiotička umjetnost bila teorijska i praktična priprema umjetnosti i kulture za postmodernizam i (2) postkritičku fazu zamišljenu kao dekonstrukcija

zapadne umjetnosti citatom, kolažom i montažom (loše slikarstvo, new image, transavangarda, neoekspresionizam, anakronizam) i simulacija postmodernog tehnološkog društva (simulacionizam, neokonceptualizam, post pop art, post feminizam, tehnospiritualno, neekspresionizam, super umjetnost) od kraja 70-ih do 90-ih. U postmodernizmu poststrukturalizam postaje teorija koja daje metodološke, poetičke, retoričke, značenjske i vrijednosne kriterije. Navedeni teorijski aparat poststrukturalističke teorije je u funkciji: (1) relativiziranja vrijednosti i značenja u postmodernoj kulturi (sve je dostupno i dozvoljeno), (2) ukazivanja da ne postoje cjeloviti integrirajući filozofski, ideološki i estetsko-umjetnički sistemi, nego samo fragmentarne prakse koje povezuju vizualne i govorne jezike u medijskoj praksi oblikovanja nove, artificijelne realnosti, (3) gradnje nove subjektivnosti koja nije solipsistička (unutar biološke ili duhovne jedinke), nego unutar kulture kao jedine subjektu dostupne realnosti i prirode, (4) izjednačavanja modela visoke umjetnosti, teorije i masovnog medijskog spektakla, odnosno, pokazivanja da se u umjetničkom djelovanju pojavljuju elementi teorijskog govora i da se u teorijskom govoru pojavljuje djelovanje želje, nesvjesnog, subjektivnosti, seksualnosti i fragmentarnosti.

LITERATURA: Alpha1, Alt1, Alt2, Alt3, Bart1, Bart2, Bart3, Bart4, Bart5, Bart16, Bart17, Bart18, Bart19, Bart20, Bart22, Bek1, Biti1, Biti4, Biti6, Carrol, Cow1, Culler2, Dele1, Dele2, Dele4, Dele5, Dele6, Dele9, Dele10, Dele11, Dele12, Dele18, Derr1, Derr2, Derr3, Derr4, Derr5, Derr6, Derr7, Derr8, Desc1, Ferry1, Ff1, Ff2, Fou1, Fou2, Fou4, Fou5, Fou7, Fou8, Fou9, Fou11, Fou12, Fou13, Fou15, Fuo6, Goo1, Hillis1, Kris1, Kris2, Kris3, Kris4, Kris5, Kris6, Kris7, Kris8, Kris9, Kris10, Man2, Marks1, Miš2, Nor2, Novak9, Pley6, Posts1, Sim1, Soller1, Soller2, Soller3, Soller4, Šuv88, Šuv99, Tajlorv1, Vujano6, Žiž31, Žiž34

Povećavanje. Povećavanje (Blow up) je postupak povećavanja dimenzija izabranog uzorka kojim se mijenja njegov vizualni izgled, prostorni smještaj, perceptivni doživljaj i vrijednosno značenje. U apstraktnom ekspresionizmu Jackson Pollock, Franz Kline i Barnett Newman radili su slike velikih formata (2 do 5 metara) koje prestaju biti štafelajne slike, postajući mjesto na kojem umjetnik intervenira. U Pollockovom slučaju slika je rasprostrta po podu i predstavlja mjesto (teritorij) po kojem se on slikajući kreće. U minimalnoj umjetnosti Ronald Bladen realizira veliko slovo X od obojenog drva stvarajući predmet koji ispunjava arhitektonski prostor, a kipar Robert Grosvenor o svojim skulpturama govori kao o idejama između poda i stropa. U land artu i body artu kasnih 60-ih godina Dennis Oppenheim realizirao je radove tako što je otisak palca povećavao kao prostorni crtež do makrodimenzija livade ili parkirališta (*Identiteti rastezanja,* 1975.). Otisak palca je od mikrostrukture postao makro topološka struktura tla. Američki konceptualni umjetnik Joseph Kosuth je fotopostupkom povećavao rječničke definicije apstraktnih pojmova *(Naslovljeno (Umjetnost kao ideja kao ideja) (voda),* 1966.) i izlagao ih na zidu kao što se izlažu slike. On je paradoksalno izlagao tekst na mjestu gdje se izlaže slika i umjesto slike (površine za gledanje) nudio je tekst za čitanje. Hiperrealistički slikar Chuck Close slikao je portrete (en face, glava i ramena) velikih dimenzija (oko 2,5 metra). Portretne slike su egzaktno izvedene i doslovno prikazuju lik portretirane osobe, naglašavajući i najmanje detalje (pore kože, bore, dlačice). Međutim, likovi na portretu su mnogostruko povećani (5 do 6 puta) čime se: (1) narušava konzistentnost doslovnog prikazivanja i (2) oponaša mogućnost fotografskog postupka da se snimak realnog predmeta poveća. Koncept fotografskog povećavanja kao kultni kod popularne kulture i njene postmoderne usredotočenosti na fascinaciju slikom/slikanjem (fotografijom/fotografiranjem) je postavio Michelangelo Antonioni u filmu *Blow up* (1966.).

LITERATURA: Aup4, Batte4, Heiss1, Jam10, Kosu2, Kosu4, Lipp9

Povijest. Poviješću se naziva ono što se dogodilo u prošlosti, proučavanje prošlosti i predočavanje prošlosti u diskursu. Pojam povijesti se identificira s postojanjem pisanih dokumenata (pisma) i zato se govori o prethistoriji (prije pisanih tragova) i povijesti. Neki autori razlikuju pojam povijesti od pojma prošlosti po tome što povijest ne podrazumijeva samo zbir prošlih događaja nego i njihov razlog (smisao), ali i od tradicije kao prenošenja kulturnih, umjetničkih, nacionalnih i političkih vrijednosti kroz vrijeme. Danas se u kritičkim, povijesnim i teorijskim tekstovima o umjetnosti i kulturi ukazuje na više različitih definicija povijesti: (1) povijest kao kronologija (redoslijed) događaja bez predočavanja mogućih međuodnosa, razloga i smisla tih događaja, (2) povijest kao smisleno pojavljivanje događaja u vremenu i, u određenom smislu, prostoru (geo-povijesno), (3) povijest kao smisleno pojavljivanje i usmjeravanje događaja u više paralelnih, međusobno autonomnih ili povezanih putanja ili povijesnih stabala, (4) historicizam kao smislom naddeterminirano pojavljivanje događaja, odnosno koncept povijesti iz čije se smislene naddeterminacije može verificirati sadašnjost i anticipirati budućnost, (5) evolucijska koncepcija povijesti kao postupnog napredovanja (progresa, usavršavanja) identificiranom ili neidentificiranom cilju, (6) regresivna koncepcija povijesti kao postupnog nazadovanja (regresije, dekadencije), (7) povijest kao retrospektivno traganje za izgubljenim

prvobitnim porijeklom, izvorom ili vrhuncem egzistencije kulture, (8) historicizam kao projekt ispunjenja jednog određenog cilja (ostvarenje božjeg carstva, idealne države, besklasnog društva, apstraktnog slikarstva, dematerijalizacije umjetničkog djela, poistovjećivanja umjetnosti i života), (9) povijest kao određeni kulturološki kompleks interpretacija koji je svojstven zapadnoj (antičko-judejsko-kršćanskoj) civilizaciji, ali ne i drugim civilizacijama, kulturama ili zajednicama, (10) povijest kao nužan, vanjski i utjecajni poredak na subjekta, (11) povijest kao određeni kulturološki kompleks interpretacija koji se vezuje za zapadnu civilizaciju i za koju se može identificirati njezin početak, tok i kraj, (12) eklektične zamisli postpovijesnog ("sve je retro i sve je aktualno") i tehničke zamisli postpovijesno ("tehnika nas spašava od povijesti"), (13) eklektična koncepcija povijesti kao arhiva, biblioteke, muzeja ili zbirke prošlih teorija, ideologija, običaja, poetika, estetika, umjetničkih i kulturnih izraza, predodžbi, fikcionalizacija, itd. koje postoje međusobno nepovezane i koje su arbitrarno dostupne aktualnim interpretacijama citatima, kolažiranjima i montažama, (14) označiteljska koncepcija povijesti kao oblika proizvodnje, interpretacije ili simulacije značenja, smisla i vrijednosti prošlog, aktualnog i budućeg u diskursu, u medijskim prikazima i u bihevioralnim situacijama, (15) katastrofička koncepcija povijesti kao zbira nepovezanih povijesnih linija, stabala, *patterna* ili događaja koji imaju svoj početak, razvoj i znanstveni katastrofički kraj (nestanak, gubljenje identiteta, potrošnju), (16) zamisao postpovijesti kao vremena poslije povijesti u kojem je moguća *asinkrona* ili *paralelna* egzistencija povijesnih i ahistorijskih formacija, (17) zamisao povijesti kao modela ili simulakruma, tj,. uvjerenje da u postmodernoj kulturi ne dolazi do epohalnog nastanka, razvoja ili kraja povijesti ili sinkronijske paradigme nego do prividnog ili simulacijskog nastanka, razvoja ili kraja, drugim riječima, pokazuje se da se u određenim kulturama povijest može prikazivati, simulirati ili *provocirati* tako da se produciraju efekti kraja, početka ili vrhunca povijesti za lokalne ili fragmentarne situacije ili naracije.

LITERATURA: Ara1, Biti5, Biti6, Bry3, Carr2, Carr4, Chee1, Clark3, Dan7, Dan12, Dan13, Det1, Fem1, Fou1, Fou4, Fou7, Fou8, Fou13, Fou18, Hauz1, Harr8, Kelln1, Kem1, Marg4, Milu1, Mox2, Nelso1, Piet1, Robi1, Tat1, Wri1

Povijest umjetnosti. Povijest umjetnosti je, u dvostrukom smislu, ono što se dogodilo u prošloj umjetnosti i proučavanje i prikazivanje prošlosti umjetnosti. Najopćenitiji pojam povijesti umjetnosti obuhvaća povijesti posebnih umjetnosti (povijest slikarstva i kiparstva, povijest arhitekture, povijest glazbe, povijest književnosti, povijest primijenjenih umjetnosti, povijest teatra, povijest filma, povijest performansa, povijest video umjetnosti, povijest kompjutorske umjetnosti). Suvremeni uobičajeni pojam povijest umjetnosti označava povijest likovnih umjetnosti i njezinih teorija (povijest umjetničkih djela, povijest umjetnosti, filozofija povijesti umjetnosti, estetika, stilistika, kritika, teorija umjetnosti, znanost o umjetnosti, ikonografija, semiologija, semiologija slikarstva, sociologija umjetnosti, psihologija umjetnosti). Pojam povijesti umjetnosti kao znanosti o umjetnosti uveo je Johann Joachim Winckelmann u XVIII. stoljeću. Pojam povijesti umjetnosti određuju, najčešće, tri pristupa: (a) povijesni pristup, što znači da se umjetničke činjenice identificiraju, opisuju, objašnjavaju i interpretiraju s obzirom na povijest kao vanjski fenomen svijeta, na povijest kao društveni fenomen ili u odnosu na povijesni smisao u metaforičnom ili metafizičkom smislu, (b) stilski pristup, što znači da se umjetničke činjenice kao estetske činjenice identificiraju, opisuju, objašnjavaju i interpretiraju s obzirom na konceptualizirane, povijesno identificirane porodice sličnih umjetničkih djela ili praksi, i (c) ahistorijski pristup, što znači povijest umjetnosti kao institucija (kontekst, arhiv) proučavanja nepovezanih umjetničkih činjenica bez nužnog pozivanja na njihov povijesni poredak ili smisao.

U postmodernoj kulturi postoji više koncepcija *povijesti umjetnosti* iz kojih se izdvajaju dva suprotstavljena pristupa: (a) postpovijesni eklektički pristup po kojem je povijest umjetnosti relativni, otvoreni i arbitrarni zbir interpretacija i autointerpretacija, odnosno, anegdotskih fragmentarnih naracija koje ne poštuju *nužnu* logiku povijesnog slijeda nego mogućnosti kombiniranja povijesnih činjenica ili učitavanja povijesnih gledišta u nemotivirane umjetnosti vanjske *igre naracije*, i (b) povijesnokritički pristup koji pokazuje da povijest umjetnosti i kritika moraju biti otvorene raspravi, da moraju imati prije diskurzivan nego liturgijski karakter i da moraju biti primjerene u odnosu na vanjski svijet, odnosno, da imaju povijesni karakter, a ne karakter anegdote (neobavezne naracije) ili historicizma *(patterna)*.

Karakteristične teorijske konstrukcije prikazivanja vremena, umjetnosti i povijesti umjetnosti su:

(1) Dijakronija je ono što je povezano s vremenom, odnosno, dijakronijskim se naziva ono što pripada različitim stadijima razvoja određenog sistema, prakse, pojave, itd. Pojmu dijakronije je suprotan pojam sinkronije.

(2) Sinkronijom se naziva ono što pripada određenom

trenutku određenog sistema, prakse, pojave, odnosno, sinkronijskim se naziva predočavanje pojava, aspekata, praksi ili sistema iz različitih razdoblja bez uzimanja u obzir njihove vremenske razlike.

(3) Dijakronijskim pristupom umjetnosti i povijesti umjetnosti se označava predočavanje umjetnosti i povijesti kao pojave u vremenu ili u promjeni, drugim riječima, kao povijesne pojave.

(4) Sinkronijskim pristupom umjetnosti i povijesti umjetnosti naziva se ono što pripada određenom trenutku nekog sistema, prakse, pojave. Drugim riječima, sinkronijskim pristupom se različite umjetničke i povijesne interpretativne prakse, bez povijesnog razlikovanja, predočavaju kao usporedni sistemi ili prakse mišljenja, govora i pisma o umjetnosti i povijesti umjetnosti.

(5) Poviješću se, u generičkom smislu, naziva "uzastopan niz totalnih stanja svijeta i opis ovog niza (ili izraza koji opisuju ovaj niz)" (G. H. von Wright).

(6) Hermeneutikom se naziva odnos jednog metanivoa (pretežno sinkronijski utvrđenog) s kojeg se reflektira i sistematizira određena koncepcija tumačenja (objašnjenja i, možda, interpretacije) teksta (umjetničkog djela, umjetnosti), pri čemu se subjekt tumačenja približava tekstu i uživljava u njega i njegovu povijest (dijakronijsku protežnost, promjenjivost).

(7) "Arheologijom ljudskog znanja", prema Michelu Foucaultu, naziva se analitička težnja rekonstrukcije uvjeta mogućnosti (ili spoznajne pretpostavke) ljudskih predodžbi, spoznaja, jezičkih tvorevina u određenim povijesnim razdobljima bez uživljavanja u njih. Arheologija znanja se bavi prikazima odnosa povijesnih formacija, kao i posebnim pitanjem diskontinuiteta i drugosti vlastitog mišljenja i mišljenja drugog. Arheologija kao da ostaje izvan objekta u poretku interpretativnog, očiglednog pripisivanja strukture (modela predočavanja) vremenski obilježenom predmetu, stanju ili događaju. Pojam diskontinuiteta je na određeni način paradoksalan: (a) *arheologija* nije teleološka, nije usmjerena svrsi, pa ni smislu, drugim riječima ona ne vodi smislom ispunjenom kontinuitetu, ali (b) Foucault *arheologijom*, ipak, zastupa mišljenje da se svaka forma znanja može opisati kao preobrazba prethodne, premda ne kao smislom ispunjena preobrazba pokrenuta intencionalnim (namjernim) projektom.

(8) Arheologijom umjetnosti naziva se analitička težnja rekonstrukcije (predočavanja) uvjeta mogućnosti spoznajnih pretpostavki estetskih i estetičkih predodžbi, spoznaja, jezičkih tvorevina u određenim diskontinualnim povijesnim razdobljima bez hermeneutičkog uživljavanja (upisivanja povjesničarevog kontinualnog i homogenog ja) u njih. Arheologija umjetnosti predočava institucionalne oblike estetičkih diskursa, što znači diskursa koji čine mogućim posebno, uvijek razlikujuće znanje o estetici (osjetilnom, recepciji, poetici, vrijednostima, umjetnosti, kulturi, prirodi) ili znanje iz estetike. Arheologija estetike ne pruža zaštitu ili legitimnost govoru estetike nego, naprotiv, razrađuje mogućnosti, opsege i nužnosti uspostavljanja i gubljenja legitimnosti povijesti, povijesnog *prava* i povijesne nužnosti.

(9) Genealogija je metoda otkrivanja rodoslovnog stabla pojedinca, pojma ili pojave. Prema Michelu Foucaultu cilj genealogije je slobodno rekonstruiranje porijekla našeg (subjektovog, mikro ili makro društvenog) sadašnjeg položaja, opisa nastanka odrednica, prikaza, izraza, institucija i uloga nepredvidivosti u procesu nastajanja. Tko opisuje vrijeme oslanjajući se na genealogiju, taj ne pokušava razumjeti prijelaz iz jedne u drugu formaciju kao nešto intencionalno (namjerno, smisleno, zakonito) nego potpuno indiferentno opisuje različite motivacije koje su bez dokučivog motiva (no svakako s uzrocima) jednom tipu znanja ostavljale veću šansu da preživi nego li nekom prethodnom. Foucaultovo opredjeljenje za *genealogiju* Friedricha Nietzschea uzrokuje odricanje od hipoteza razumijevanja i motivacijskih izvođenja simboličkih poredaka, a s time je dosljedno povezana sumnja u povijesne kontinuitete.

(10) Genealogija umjetnosti rekonstruira porijeklo različitih umjetničkih, teorijskih, estetičkih i kulturoloških položaja, objašnjava nastanak termina, pojmova (koncepata), prikaza, izraza, institucija i ulogu nepredvidivosti u procesu njihovog nastajanja i transformiranja. Genealogija ne daje opću zamisao nastanka nego se izgrađuje kroz potpuno različite i neusporedive procese, što znači da se umjetnost i njena povijest predočavaju kao mnoštvo neusporedivih povijesti pojmova, postupaka, uvjerenja, načina predočavanja, ideologija, itd.

(11) Univerzalnim, svevremenim ili općeljudskim se nazivaju oni pristupi identifikacije vremena koji sinkronijsko predočavanje izvanvremenskog verificiraju metafizičkim stavom o univerzalnosti, svevremenosti i vječnoljudskosti. Univerzalni, svevremeni i općeljudski sistemi, prakse i pojave smatraju se u metafizičkom smislu izvan ili nadvremenskim pojavama. Povijest (dijakronija) biva trenscendirana (predočena nečim izvan nje) kao sinkronija.

(12) O umjetnosti kao univerzalnoj, svevremenoj ili općeljudskoj praksi stvaranja i povijesti umjetnosti kao znanosti i teoriji identificiranja, opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja se govori: (a) kada se umjetnička djela i teorije povijesti umjetnosti tumače

izvan konkretne povijesne identifikacije kao posebne tvorevine univerzalnog, svevremenog i općeljudskog, prije svega europocentričnog, mišljenja (duha, duše, znanja, suštine), oblikovanja, izražavanja, prikazivanja, govora i pisanja, ili (b) kada se objekt svih estetičkih teorija (estetsko, osjetilna spoznaja, objekt osjetilne spoznaje, lijepo, priroda, umjetnost, umjetnička djela ili artefakti kulture) tumače i predočavaju kao pojave ili tvorevine univerzalnog, svevremenog i općeljudskog svojstva, koje nisu određene ili zahvaćene, barem u svojoj suštini, povijesnim promjenama.

(13) Udesom u beskraju vremena naziva se pojava nečega (trenutak) u odnosu na što se vrijeme kao takvo identificira i o čemu se kao takvom pripovijeda. Udes ili slučaj je trenutak određen nečim svojstvenim u odnosu na bezobličnost vremena. Neodređeno fizičko ili satno ili prirodno vrijeme (u najopćenitijem smislu vrijeme) postaje zapaženo ili svojstveno vrijeme time što se dogodio udes ili slučaj, što znači vrijeme koje se identificira kao tradicija (prijenos vrijednosti /prvog/ udesa ili slučaja), povijest (vrijeme trajanja i odvijanja događaja u nekom smisleno predočivom poretku ili vrijeme ispunjenosti identificiranog ili prepoznatog smisla, značenja i vrijednosti).

(14) Tradicijom se naziva svaka predaja s koljena na koljeno, odnosno, usmeno širenje priča, pouka, vjerovanja, običaja, navika ili vrijednosti, čime se uspostavlja određeni fantazmatski, ideološki, teorijski ili iskustveni kontinuitet. Također, tradicijom se naziva konzistentni ili nekonzistentni skup običaja, stavova i vjerovanja koji povezuju neku ljudsku zajednicu s prošlošću. Pojmom i terminom tradicija se predočavaju različite povijesne grupe koje imaju zajedničke običaje, stavove i vjerovanja u odnosu na prošlost. Govori se o civilizacijskim tradicijama (europska tradicija, srednjoeuropska tradicija, balkanska tradicija, japanska tradicija), nacionalnim tradicijama (njemačka tradicija, kineska tradicija), državnim tradicijama, tradicijama posebnih društvenih grupa ili porodica, odnosno, profesija ili umjetničkih pokreta (tradicija klasicizma, tradicija romantizma, tradicija avangarde, tradicija ekspresionizma, tradicija tonalne ili atonalne muzike). Zamisao tradicije određuju: (a) geografsko-povijesni stvarni ili prividni kontinuitet između uvjerenja, vrijednosti, značenja i praksi, (b) duhovni, smisleni, značenjski i vrijednosni kontekst (okvir), koji se nužno u određenom trenutku više ne mora poistovjetiti s geografskim kontinuitetom. Na primjer, danas postoje filozofi ili muzičari na Zapadu koji djeluju u tradiciji indijske ili kineske filozofije i muzike, i obratno, (c) konvencije - skup naslijeđenih društvenih, kulturnih, umjetničkih ili teorijskih normi (pravila, običaja, uvjerenja) koje su tijekom duže upotrebe uspostavile prepoznatljiva promjenljiva ili nepromjenljiva formalna obilježja, (d) tematika ili, šire, područje interesa i bavljenja – skup tema kojima se jedna kultura ili grupa obraća, pristupa i bavi, na primjer, tradiciji europske estetike je svojstveno bavljenje osjetilnom spoznajom, ukusom i poetičkim aspektima djela, (e) narativna struktura koja ne nudi mogućnosti objašnjenja nego mogućnosti doslovnog ili nedoslovnog odnosa koji se može identificirati kao samorazumljivost" ili "prirodna razumljivost", drugim riječima, tradicija se ne prihvaća posredovanjem direktnog ili teorijskog objašnjenja i razumijevanja njezinog smisla nego pristajanjem i "individualnim razvojem" koji vodi njenom samorazumijevanju posredovanejm narativnog (pripovjednog) predočavanja, (f) pri tome samorazumijevanje nije prihvaćanje bez individualnog sudjelovanja nego, naprotiv, zasniva se na individualnom sudjelovanju u postupnoj promjeni konvencija i time širenja ili sužavanja konteksta tradicije. U formalnom smislu tradicija se može prikazati shemom priče (narativnog poretka): tradicija je poredak i odnos čiji su činovi diferencirani (razlikujući, prepoznatljivi), relativno slobodni (otvoreni alternativnom, i shodno tome, neizvjesnom), svodljivi (tradicija se uvijek može rezimirati) i rastezljivi (među njih se mogu beskonačno umetati novi elementi koji u potpunosti ne mijenjaju početni poredak). Također, tradicija se može promatrati sinkronijski kao određeni okružujući (kontekstualizirani) ambijent povijesnih tragova.

(15) Ako se datiranje u povijesti umjetnosti promatra unutar tradicije, tada se mora izvesti opća zamisao europske tradicije u kojoj se umjetnost kao stvaralačka disciplina realizira (o zamislima europske tradicije vidi eseje Thomasa S. Eliota *Tradicija i individualni talent* i *Jedinstvo europske kulture* ili knjigu Jana Patočke, *Europa i posteuropsko doba*). Europska tradicija estetike se predočava kao helensko-judejska integrativna kontekstualizacija mišljenja o osjetilnosti, recepciji, stvaranju umjetnosti, doživljaju i prosuđivanju (vrednovanju) umjetnosti, odnosno o funkcijama, smislu i vrijednosti umjetnosti ili individualnog osjetilnog doživljaja i iskustva. Tako zamišljena tradicija ima izvor (porijeklo) u antičkom grčkom svijetu i putove razvoja unutar razvoja zapadne kršćanske civilizacije.

(16) Poviješću se u najopćenitijem smislu nazivaju dva različita sistema: (a) kronološki uređeno (kontinualno) vrijeme odvijanja (trajanja, razvijanja, opadanja) niza događaja i (b) znanost ili teorija predočavanja vremena ili uređenih prikaza vremena događanja (povijesnih prikaza ili modela). Primarna

definicija povijesti ukazuje na povijest kao na poredak uzastopnih (kontinualno povezanih) događaja u vremenu. Iskustvena ili empirijska definicija povijesti ukazuje na doživljeni poredak i kontinuitet događaja u vremenu.

(17) Povijest umjetnosti kao poredak činjenica u vremenu je složeni iskustveno-konceptualni način predočavanja onoga što se dogodilo (događaja), načina predočavanja iskustva i njegove empirijske ili teorijske verifikacije (potvrde, provjere). Povijesna činjenica je ona predodžba povijesnog događaja koji se odigrao, koji je predočen (u mislima, govorom, zapisom) i na neki način verificiran (potvrđen, provjeren).

(18) Činjenica povijesti umjetnosti kao odnos događaja, predočavanja i verifikacije podataka i informacija o umjetnosti nije neutralan u odnosu na gledište ili poziciju uspostavljanja tog odnosa, što znači da činjenicu povijesti umjetnosti nadograđuje ili prožima jedan fikcionalni (značenjski, interpretativni, vrijednosni, ideološki i pripovjedni) sloj koji je čini posebnom u odnosu na neposredno iskustvo ili ono što se zaista dogodilo u umjetnosti. Fikcionalni sloj je pripovjedna i interpretativna nadgradnja (teorijski višak) koja ima retoričke, estetske i metatekstualne uvjete. Povijesnoumjetnička činjenica nije nešto po sebi zadano i prirodno razumljivo, nego nešto što je stvoreno u određenim uvjetima povijesnog, geografskog, kulturnog i političkog identiteta za nekog od nekog drugog. Drugim riječima, ništa se ne podrazumijeva, sve iziskuje tumačenja.

(19) Kronikom ili ljetopisom naziva se dokument ili zapis o povijesti određene kulture, društva, naroda, porodice ili geografskog lokaliteta pisan po datumima (danima, mjesecima ili godinama). Kronikom se naziva i bilježenje (dokumentiranje) svakodnevnih događaja (vijesti iz različitih društvenih područja) u suvremenim medijima (novine, radio, televizija, kompjutorske mreže).

(20) Pojam i termin *povijest* se uobičajeno upotrebljava: (a) kao sinonim terminu historija, ali i kao (b) ono različito, drugim riječima, povijest je znanost ili način predočavanja povijesti, a historija je ono suštinsko i određujuće zbivanje u vremenu. Povijesnost je jedna od bitnih struktura ljudskog opstanka; esencijalna karakteristika, preduvjet i poprište ukupnog ljudskog djelovanja i spoznavanja. Zato se povijest može opisati i kao dijakronija (vrijeme, uređeno vrijeme) koja se dogodila ili realizirala kao smisleni odnos polazišta (izvora), prijenosa značenja, smisla i vrijednosti, odnosno, kontinuiteta trajanja koji vodi ispunjenju cilja koji može, ali ne mora biti *izreciv*. To precizno formulira Martin Heidegger u odnosu na *povijesnost umjetnosti* riječima: "Izvor umjetničkog djela, tj. istodobno onih koji stvaraju, i onih koji čuvaju, odnosno povijesnog tubitka nekog naroda, je umjetnost. To je tako, jer je umjetnost u svojoj biti izvor i ništa drugo: jedan izvjestan način kako istina biva bitkujuća, tj. povijesna".

(21) Zatim, povijest se predočava kao *pripovijest* (naracija) o dijakroniji ili, čak, o povijestima, činjenicama i događajima u vremenu, odnosno, o načinima predočavanja dijakronije, odnosno, o načinima predočavanja činjenica o događajima u vremenu, o povijesnosti. Pripovijest se zasniva na preobrazbi vremena u diskurs, što znači u način proizvodnje značenja koje identificiramo kao zastupnika ili čak samog referenta (zastupnika vremena ili samo vrijeme). Priča se diskursom premješta iz fizičkog vremeno-prostora komunikacije u značenjski vremeno-prostor teksta gdje, najčešće neprimjetno, organizira percepciju događaja. Tu povijest postaje *fikcionalni* prostor moći subjekta da pripovješću predoči vrijeme ili događaj kao *diskurzivnu tvorevinu* ili, u određenim uvjetima, *diskurzivnu instituciju* vremena. Kada se locira diskurzivna tvorevina ili institucija postavljaju se pitanja o uvjetima pod kojima su formulirane, mjestu formulacije, gledištu uspostavljanja mogućnosti pripovijedanja, itd.

(22) *Metapovijesnom* raspravom, koja identificira povijest kao institucionalno predočeno vrijeme ili diskurzivnu instituciju, ne verificira se vrijeme ili događaj pitanjem "Da li se to zato i tako dogodilo u vremenu?" nego pitanjem "Zašto je i kako je to što se dogodilo, bez obzira da li pripada redu stvarnosti ili fikcionalnosti, predočeno kao povijest tom subjektu ili toj društvenoj zajednici?" Metapovijesna rasprava je u ovom smislu kritika, analiza, objašnjenje, interpretacija ili rasprava povijesnih institucija i njihovih diskurzivnih formacija.

(23) *Historicizmom* se naziva filozofsko, teorijsko ili znanstveno predočavanje vremena događanja, odnosno povijesti, uređenim modelima (*patternima*, shemama, zakonima, trendovima ili ciljevima). Također, historicizmom se određuje povijesno gledište da povijest ima cilj, da teži nekom cilju, da je određena napretkom ili opadanjem, itd. U filozofiji povijesti razlikuju se tri pristupa historicizmu: (1) povijesna znanost otkriva *povijesne zakone*, odnosno uniformne pravilnosti pod kojima se društvo, kultura ili svijet umjetnosti mijenja (razvija, opada, preobražava), (2) povijesna znanost predočava povijesne promjene modelima pravilnosti i kontinuiteta, pri tome razlikuje povijest kao niz događaja koji se kontinuirano ili diskontinuirano smjenjuju i povijest kao prikaz kontinuiranog smjenjivanja događaja ili predočavanja činjenica o odnosima događaja, i (3) povijesna

znanost na osnovi razumijevanja povijesne zakonitosti ili kontinualnog i pravilnog predočavanja odnosa prošlih događaja projicira ili, čak predviđa buduće događaje.

(24) Kada je riječ o povijesti estetike, tada se *poviješću estetike* naziva filozofska disciplina, znanost ili teorija koja daje pregled činjenica iz povijesti, prije svega, europske estetike. Takva povijest estetike osigurava legitimni metapovijesni diskurs kontinuitetu i cjelovitosti europske estetike i, svakako, kulture. Poviješću estetike se naziva smisao koji povijest zapadne estetike uspostavlja u svojem razvoju od antike do njemačke klasične estetike XVIII. i XIX. stoljeća ili do datiranja *kraja estetike* u djelima od Hegelove *Estetike* do kasnomodernih filozofa, estetičara i teoretičara umjetnosti XX. stoljeća. Povijesnim smislom estetike se naziva i zamisao o usmjerenom povijesnom razvoju filozofskih učenja o osjetilnoj spoznaji, recepciji i poetici od antike do XVIII. stoljeća, kada je Baumgarten definirao termin i pojam estetika. Prema historicističkom shvaćanju estetike, povijest estetike tumači se kao pravilan proces napredovanja i razvijanja estetike, ali i napredovanja umjetnosti. Na primjer, Hegelov pojam umjetnosti i filozofije umjetnosti je *historicistički* jer razvoj umjetnosti tumači kao kretnje od osjetilnog prema duhovnom i time njenu povijest predočava kao kontinualnu (razvojnu) povijest s ciljem. Neke modernističke estetike, filozofije i teorije umjetnosti su historicističke zato što predočavaju razvoj umjetnosti i diskursa koji ih prate ili konstituiraju kao razvoj sve veće autonomije umjetnosti i time autonomije diskursa o njima. Na primjer, formalistička estetika slikarstva Clementa Greenberga *(Modernističko slikarstvo)* razvoj zapadnog slikarstva tumači kao evoluciju (napredovanje) od mimetičkog slikarstva (slikarstva zasnovanog na prikazivanju svijeta) prema apstraktnom slikarstvu, tj. slikarskoj praksi koja ističe autonomna svojstva koja slikarstvo ne dijeli s drugim umjetnostima, a to je plošnost.

Tijekom 80-ih i 90-ih godina došlo je do transformacije povijesti umjetnosti kao znanosti o povijesti i umjetnosti u studije povijesnih kultura kao diskurzivnih i ideoloških sistema. U tom procesu preobrazbe povijest umjetnosti se prestaje baviti otkrivanjem, opisivanjem, tumačenjem i verificiranjem povijesnih činjenica umjetnosti i počinje se zanimati za kulturalne uvjete i interpretacije ugrađene u konstruiranje povijesnih narativa i prikaza s obzirom na teorije roda, rase, klase, tehnike, svakodnevnice, moći, uživanja, itd. S druge strane, sama povijest umjetnosti kao društvena praksa tumačenja povijesti postaje predmet metodoloških i dekonstruktivnih postupaka radi otkrivanja i tumačenja načina i mehanizama društvene proizvodnje povijesnih identiteta, prikaza, vrijednosti ili gledišta. Kulturološki orijentiranu povijest umjetnosti razvijaju, između ostalih, Jean-Louis Schefer, Mieke Bal, Keith Moxey, Michael Ann Holly, Stephen Melville, Stephen Bann.

LITERATURA: Ara1, Balm4, Balm5, Benj5, Bia2, Biti5, Biti6, Brej15, Bry3, Carr2, Carr4, Chec1, Clark3, Dan7, Dan12, Dan13, Det1, Fem1, Fuo1, Fuo18, Gom3, Hauz1, Harr8, Jans1, Kelln1, Kem1, Kn1, Marg4, Milu1, Mox2, Nelso1, Pan1, Pan2, Pek1, Pek2, Pek3, Piet1, Read2, Read3, Rieg1, Rieg2, Robi1, Tat1, Wölfl, Wri1

Povratak redu. Povratak redu (fr. *rappel à l'ordre*, engl. *call to order*) je, u najužem smislu, naziv za retro ili neoklasične pojave i individualne umjetničke prakse u francuskoj kulturi i umjetnosti neposredno nakon Prvog svjetskog rata. Ukazuje na društvenu situaciju pojačanog francuskog nacionalizma i na tradicionalni kulturno-umjetnički i povijesni identitet. Nakon kubističke revolucije početkom XX. stoljeća dolazi do širenja kubizma prema purizmu i umjerenom kubizmu lhoteovskog tipa. Time se u kubistički eksperiment uključuju neoklasične koncepcije, postupci, rješavanja forme i kompozicije. Povratak tradiciji dobre i lijepe slike vodi od purista preko Lhotea do Cézannea, kasnog Renoira, Poussina i Fouqueta kao stabilnih tradicionalnih uzora stvaranja slike (prizor, figurativna kompozicija) i slikarstva. Povratak redu je pokušaj obnove tradicionalnih slikarskih problema (tema, formi, kompozicijskih modela, kolorita, racionalizacija prikazivanja i izražavanja) preobrazbom sredstava modernističkih umjetničkih inovacija (kubizam, futurizam, ekspresionizam, fovizam, masovna kultura). Zato je to *neo* pojava a ne rekonstrukcija ili *velika obnova* slikarske tradicije. Jean Cocteau *(Rappel à l'ordre, Le Coq et l'Arlequin)* govori o lijepoj i autentičnoj umjetnosti (glazbi, kazalištu, slikarstvu, filmu) i time se vraća na pred-avangardne koncepcije umjetnosti za uživanje i umjetnosti za osjete. Utjecaj povratka redu se očituje i u hrvatskoj, srpskoj i slovenskoj kulturi 20-ih godina, gdje neoklasičnim postkubističkim i postekspresionističkim postupkom stvaraju Sava Šumanović, Milan Konjović, Vilko Gecan, Ignjat Job, Ivo Režek, Veno Pilon i braća Kralj. Sava Šumanović je objavio programatski tekst *Zašto volim Poussinovo slikarstvo* (1924.), a Antun Branko Šimić objavljuje tekstove *Konstruktivno slikarstvo* (1921.) i *Slikarstvo i geometrija* (1926.). A. B. Šimić teorijski određuje okvire neoklasičnog konstruktivnog postkubističkog slikarstva kao odbacivanja modernističkih zamisli o napretku i usavršavajućem razvoju apstraktnih formi zaokretom prema konstantama, pozitivnim i kon-

struktivnim vrijednostima tradicije i tradicionalnog prikazivanja. Autentičan primjer povratka redu ostvario je Branko Ve Poljanski, jedan od najaktivnijih avangardnih umjetnika na jugoslavenskoj (Ljubljana, Zagreb, Beograd) sceni 20-ih godina. Pokrenuo je i objavljivao avangardne časopise *Svetokret* (1920.) i *Dada Jok* (1921.), a surađivao u časopisima *Zenit* (od 1921.) i *De Stijl* (1924.-1925). Avangardističku aktivnost prekida u Beogradu 17.07.1927. i odlazi u Pariz gdje se posvećuje slikarstvu i u povodu izložbe u galeriji Zborowski objavljuje *Manifest panrealizma* (1930.). Radi figurativne fantastičko-erotske crteže i ilustracije za post-zenitističke knjige Ljubomira Micića. Realizira ekspresivne i fantastičke slike referirajući na Mauricea Utrilloa, postkubističkog Braquea, Cocteaua i Artauda. Panrealizam definira kao povratak slikanju naspram suvremenih moda i piše "Ponovo će se započeti sa slikanjem, sa obožavanjem boje, koja će prodrijeti u kolorističke arene svijeta, oduševljenog spektralnom groznicom...". Slikao je pod utjecajem droga i alkohola, prepuštao se vizijama i uživao u procesu savladavanja pikturalne površine slike.

Povratak redu se, u najširem smislu, kao naziv primjenjuje za različite reakcije na avangardne umjetničke eksperimente u Europi od 1913.-1914. godine do početka Drugog svjetskog rata. Benjamin Buchloh te pojave naziva "šiframa regresije" ili "povratkom prikazivanju u europskom slikarstvu". Zapaža da su se mnogi avangardni umjetnici (Picasso, Derain, Carrà, Severini) našli u slijepoj ulici eksperimenata i radikalizacija umjetničkog rada i da su se suočili s akademizacijama i okoštavanjima vlastitih avangardnih postupaka. Njihova reakcija na takvu situaciju je bila povratak tradicionalnim vrijednostima visoke umjetnosti. Oni su stvarali mit novog klasicizma da bi prikrili situaciju u kojoj su se našli, insistirali su na slikanju na stari način, upravo na onom načinu slikanja koji su desetljeće ranije radikalno napadali i odbacivali. Time su, kaže Buchloh, pokazali nesposobnost da se suoče s epistemološkim posljedicama vlastitog rada.

Povratak redu u različitim kulturama ima različite karakteristike. U Italiji je neposredno po nastanku futurizma Giorgio de Chirico zasnovao metafizičko slikarstvo, slikarstvo koje se temeljilo na povratku zanatu, renesansnoj tehnici i klasičnim temama (najčešće prazne gradske vedute). Njegovo slikarstvo je paradoksalno tradicionalno po formi i sadržaju, ali i kvazi ili para-moderno jer ukazuje i producira atmosferu otuđenosti, problematizira postupke kopiranja (relativni odnos originala i kopije) i *fetišizira* ili relativizira ulogu slikarskog zanata. To se posebno otkriva u njegovim kasnim djelima, kada parodijski kopira svoje portrete i slikarstvo pokazuje kao praksu pikturalnog travestiranja. Pod utjecajem de Chirica neki futuristi pribjegavaju neoklasičnim metafizičkim kompozicijama: Carlo Carrà slika *Metafizičku muzu* (1917.), a Gino Severini razvija složenu neoklasičnu, i zatim intimističku praksu slikanja figura, na primjer, *Les deux Polichinelles* (1922.).

U Njemačkoj umjetnosti ranih 20-ih godina dolazi do preobrazbe ekspresionizma pod utjecajem dadaizma i proleterskih zahtjeva za realističkom kritikom zasnovanom na slikarskom prikazivanju društvene realnosti Weimarske republike. U okviru ili oko nove objektivnosti *(Neue Sachlichkeit)* su djelovali slikari Georg Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Carlo Mense, Rudolf Schlichter, Georg Scholz, Karl Rossing, Anton Raderscheidt, Karl Hubbuch.

U Sovjetskom Savezu dolazi do kraja avangarde pod administrativnim pritiskom državno-partijske politike. Kubofuturistički, suprematistički i konstruktivistički projekti bivaju potisnuti a službena revolucionarnodržavna umjetnost postaje socijalistički realizam. Prema nekim povjesničarima umjetnosti, socijalistički realizam je postao službena umjetnost SSSR-a u trenutku kada je avangarda administrativno egzistencijalno likvidirana kao građanski dekadentna i politički anarhoidna. Naprotiv, prema Jeanu Clairu avangarda je koketirala sa socijalističkim realizmom i pripremila teren za njega, a prema teoretičaru postsocijalizma Borisu Groysu socijalistički realizam je realizacija avangardnih težnji i totalizirajuća posljedica avangardističkih programa, projekata i ambicija. Na primjer, Kazimir Maljevič je u 20-im i 30-im godinama pokušao teoriju neprikazivačkog suprematizma primijeniti na klasično figurativno slikarstvo i rekonstruirati tradiciju zapadnog slikarstva od renesanse do kubizma na suprematističkim formalno-teorijskim osnovama (*Autoportret* iz 1923., *Crvena konjica* iz 1928.-1932. ili *Portret umjetnikove supruge* iz 1933.). Aleksandar Rodčenko u kasnim 20-im godinama uglavnom radi u području primijenjenih umjetnosti, da bi se sredinom 30-ih godina vratio lirskoj chagallovskoj figuraciji. Napušta radikalnu apstrakciju te nastaju djela u duhu socijalističkog realizma ili umjereno dekorativnog modernizma.

U Sjedinjenim Američkim Državama je politika *New Deala* kao oblik prevladavanja velike ekonomske krize kasnih 20-ih godina uspostavila i zahtjev za novom umjetnošću koja će prikazivati i transformirati u estetskom smislu životni prostor kapitalizma. Blisko ovim zamislima su djelovali i umjetnici koji su bili socijalistički orijentirani i zalagali se za novi neka-

pitalistički poredak SAD. Naturalistička ili realistička slikarska praksa je dominirala u 30-im godinama. Američki socijalni realizam i naturalizam su na formalnom kompozicijskom planu pokazivali utjecaje modernih pravaca od futurizma i kubizma do konstruktivizma. Drugim riječima, u američkoj kulturi nije došlo do obrata od avangarde prema umjetnosti prikazivanja nego su nakon prezentacije primjera europske avangarde u tradiciju kapitalističkog, socijalnog ili doseljeničkog realizma ugrađene formalne inovacije radikalnog modernističkog slikarstva (geometrizacija, redukcija složenih prizora na jasnu strukturu, upotreba čistih boja). Nastajala su vrlo različita djela: realističke slike Jacksona Pollocka s temama osvajanja Divljeg Zapada, slike Marka Rothka sa stiliziranim prikazivanjem scena iz gradskog života, veliki murali Diega Rivere s temama industrijskog života rađeni za detroitsku industriju, stilizirano-geometrijski industrijski pejzaži Charlesa Sheelera i Charlesa Demutha itd. Američki kapitalistički realizam 30-ih godina bio je rekonstrukcija realizma u smislu modernog urbanog svijeta.

O povratku redu se može govoriti i u slikarstvu žena-umjetnica koje kroz različite figurativne kompozicije (realističke, nadrealističke, fantastičke) rekreiraju žensku subjektivnost i racionalnost, zapravo, ženski rodni identitet u slikarstvu. Za razliku od avangardnih umjetnica koje su se izražavale novim tehnikama i medijima, prije svega fotografijom ili asamblažima (Hannah Höch, Lee Miller, Claude Cahun, Elsa von Freytag-Loringhoven) žene slikarice su se bavile problemom prikazivanja vlastitog tijela ili tijela drugog, ženskim izgledom ili pogledom žene. Tako su nastajali realistički, postkubistički ili fantastički prizori Leonore Carrington, Fride Kahlo, Dorothee Tanning, Milene Pavlović-Barilli. U slikarstvu Fride Kahlo se eklektički povezuju načini prikazivanja socijalističkog realizma, meksičkog folklornog slikarstva, nadrealizma i intimnog ženskog slikarskog govora u prvom licu. Leonora Carrington bavi se strogim akademsko klasicističkim prikazivanjem interijera s figurama radi dočaravanja sna ili fantazmatskih prizora (erotizma, autoerotizma, sodomije). Milena Pavlović-Barilli je paralelno istraživala moduse fantastičkog i neoklasičnog prikazivanja ženske subjektivnosti i visoko stiliziranu modernističku praksu modnog crteža.

Povratak redu je složeni proces koji se odvijao prije i nakon Prvog svjetskog rata. Kroz povratak redu se očituje kriza radikalnog modernizma i avangardi, ali i reakcija dominantne umjereno modernističke kulture na avangardističke prakse. Taj proces reakcije, retro ili neo preusmjeravanja odnosa umjetnosti i progresa ili umjetnosti i tradicije nije bio jedinstven. Povratak redu se odigravao u poeziji (*Pusta zemlja* T. S. Eliota ili *Cantos* Ezre Pounda), muzici (Igor Stravinski *Pulcinella*, Prokofjev *Klasična simfonija*, francuska grupa šestorice), u filmu (Jean Cocteau, Leni Riefenstahl, Sergej Ejzenštejn), u teatru (Bertold Brecht), itd. Povratak redu je u građanskim društvima (Francuska, Italija, Njemačka) 10-ih i 20-ih godina imao karakter unutarumjetničkog preispitivanja aktualnosti, povijesti i budućnosti slikarstva. U totalitarnim društvima (komunistički SSSR, fašistička Italija, nacistička Njemačka) imao je odlike obračuna vladajućih režima s anarhističkim, dekadentnim ili aktivističkim avangardama i zalaganja za utilitarnu prikazivačku umjetnost u službi vladajuće partije. U Sjedinjenim Američkim Državama povratak redu je bio imanentan razvoju američkih realizama s formalnim utjecajima europskog modernizma i na određeni način priprema za veliku modernističku revoluciju u slikarstvu koja se dogodila 40-ih godina nastankom apstraktnog ekspresionizma.

LITERATURA: Batc1, Buc1, Buc13, Bürg4, Cher1, Cla5, Cla6, Den45, Eksp1, Harr33, Harr45, Jenn1, Mee1, Mic1, Pren1, Prot4, Prot5, Willet1, Willet2

Pozitivizam. Pozitivizam je filozofska doktrina koja uvažava činjenice i negira značenje spekulativnih i metafizičkih rasprava, zalažući se za primjenu metoda prirodnih znanosti u proučavanju društva, kulture i umjetnosti. Zasnovao ga je francuski filozof Auguste Comte zalažući se da filozofija postane pozitivna znanost kao što su prirodne znanosti. Pozitivizam istražuje zakone stvarne koegzistencije, zakone fenomena, činjenice i čistu empiriju. U drugoj polovini XIX. stoljeća pozitivizam je dominantna filozofska škola koja je utjecala na estetiku i razvoj znanosti o umjetnosti. Prema Hyppolyteu Taineu pozitivistička metoda ispituje tri aspekta stvaralačke ličnosti: rasu (porijeklo), sredinu (društvene uvjete) i vrijeme (trenutak pojavljivanja djela). Njemački filozof i povjesničar kulture Wilhelm Dilthey uveo je pojam duh vremena koji upozorava da se u svakoj povijesnoj epohi sve manifestacije društvenog života mogu razumjeti iz njihovih jedinstvenih osnova. Pozitivizmom u znanosti o umjetnosti najčešće se naziva široko shvaćeno uvjerenje da se smisao umjetničkog djela može objektivno utvrditi poznavanjem činjenica iz umjetnikovog života. Pozitivizam karakterizira biografizam (iscrpno proučavanje biografija umjetnika), historicizam (uvjerenje da su umjetnička djela objašnjiva kao spomenici vlastitog vremena i moraju se razmatrati i tumačiti u okviru povijesnog istraživanja o uvjetima njihovog nastanka) i psihologizam

(uvjerenje da je potrebno proučavati psihologiju umjetnika da bi se razumjela njegova djela). Na ovim osnovama pozitivizam analizira umjetničko djelo, što znači doslovnu i činjeničnu analizu sadržaja i forme.

LITERATURA: Frankel, Kola1, Solar1

Pozitivizam logički. Logički pozitivizam je filozofski pokret usmjeren analizi i raspravi teorije spoznaje, logike i filozofije jezika pozivanjem na empirijsku i logičku metodologiju. Za logičke pozitiviste nova spoznaja moguća je jedino u prirodnim znanostima, a zadatak filozofije je jezička i logička analiza i kritika jezika. Cilj logičkog pozitivizma je konstruiranje idealnih jezika. Idealni jezik mora biti (1) cjelovit, (2) formalno zasnovan i (3) tako konstruiran da može kritički rješavati filozofske paradokse i zagonetke. Logički pozitivizam je zasnovan u bečkom krugu 20-ih i 30-ih godina XX. stoljeća. Prethodnik bečkog kruga je Ludwig Wittgenstein (rana knjiga *Tractatus Logico-Philosophicus*), a predstavnici su Moritz Schlick, Rudolph Carnap i Kurt Gödel. Filozofiju logičkog pozitivizma su razvijali berlinski filozof Hans Reichennbach i britanski filozofi Alfred North Whitehead i Alfred Gilles Ayer. Logički pozitivizam je imao znatnog utjecaja na razvoj analitičke filozofije. Pozitivističku misao kritički problematiziraju marksizam, ruski formalizam, psihoanaliza, fenomenologija i egzistencijalizam. Pozitivizam je utjecao na tendencije u umjetnosti koje su težile sintezi umjetnosti i znanosti (konstruktivizam, neokonstruktivizam). Pozitivističkom umjetnošću se kolokvijalno naziva umjetnost ili estetički pristup koji teži primjeni znanstvenih i tehnoloških metoda. Logički pozitivizam nije radikalnim empirizmom i logičkim formalizmom stvorio mogućnost za razvoj estetike. Međutim, postoje prepoznatljivi utjecaji logičkog pozitivizma na umjetničku praksu i teoriju neoavangarde, postminimalne i konceptualne umjetnosti. Na primjer, Carnapovo učenje o značenju logičke analize sintakse jezika utjecalo je na strukturalna vizualna istraživanja neokonstruktivista (Juraj Dobrović) i konceptualnih umjetnika *(Grupa 143)*. Prema Carnapu analiza jezika moguća je samo kao analiza sintakse jezika, a to preneseno u teoriju umjetnosti znači da se vizualne strukture promatraju kao formalni sintaktički modeli odnosa linija, površina, geometrijskih oblika. Slijedeći Carnapa, može se reći da su umjetnici imali potpunu slobodu izbora formalnog jezika, pravila konstrukcije vizualnih struktura (ili rečenica) i pravila njihovih transformacija iz strukture u strukturu (oblika u oblik). Hans Reichennbach je u matematičkim analizama dao opise koji su stvorili osnovu za razmišljanja o prirodi konstruktivnog vizualnog oblikovanja. On je pokazao da vizualni oblici kojima se služi matematika predstavljaju oruđa logičkog formalnog mišljenja i da se na sličan način mogu primijeniti i u umjetnosti. Konceptualni umjetnik Joseph Kosuth je definiciju umjetničkog djela kao analitičke propozicije izveo iz Ayerovih logičkih tekstova.

LITERATURA: Aye1, Bergma1, Hřib1, Jani1, Kola1, Witt3, Wri1

Prag između književnosti i filozofije. Prag je mjesto na kojem se književnost i filozofija suočavaju, a to mjesto je pismo (*écriture*), odnosno, praksa pisanja. U tekstovima Jacquesa Derridae ne postoji znak jednakosti između književnosti i filozofije, pisanja u književnosti i pisanja u filozofiji, ali postoji otvoreno ili odloženo (razlučeno */différAnce/*) obećanje prolaza ili praga: obećanje o bliskom (intimnom, gotovo ljubavničkom) odnosu književnosti i filozofije ili o prijelazu praga koji dijeli filozofiju i književnost. Prvo: što je filozofija ako nije mišljenje? Odgovor može biti, na primjer: filozofija je pisanje. Ali, gdje je izvor pisanja i što pisanje pokazuje? Iz čega pisanje nastaje: iz duha, iz razuma, iz mišljenja, iz manualnosti pisanja, iz samog pisma? Kome ili čemu se pisanje pokazuje: mišljenju, duhu, drugom tekstu, samom pisanju ili biti umjetnosti, biti pisanja, biti filozofije? Heidegger bi, možda, izrekao: "Mi se pitamo o biti umjetnosti?" Ako se napravi obrat od Heideggera Derridai, tada je odgovor otvoreno i odloženo postavljen kao bujica pitanja: što je književnost? I prije svega, što je to pisati? Kako je moguće da činjenica pisanja može unijeti nemir u pitanje što jest? i čak što to znači? Reći ovo drugim riječima, ... kada i kako jedan upis postaje književnost i što se događa kad se to dogodi? Čemu i kome treba biti zahvalan? Što se odigrava između filozofije i književnosti, znanosti i književnosti, politike i književnosti, teologije i književnosti, psihoanalize i književnosti, slikarstva i književnosti? Pitanje je dvostruko inspirirano u subjektu željom koja se odnosila također na određenu zapitanost: zašto, konačno, upis subjekta tako fascinira, preokupira, vodi?" Pitanja ne samo da su pitanja postavljena o upisu, ona su *upis* izveden na način na koji se ne može potpuno jasno razdvojiti *upis* (pisanje) književnosti i *upis* (mišljenja) filozofije. Nije u pitanju dijakronijska igra pitanja-odgovora: što je bilo prvo, književnost ili filozofija, ili, da li književnost postaje filozofija ili filozofija pismom prelazi prag književnog upisa, itd.? U pitanju je proizvodnja upisa koji čine složenim razlikovanje izvora od ušća upisivanja ili ostavljanja traga (prakse pisanja). To nije epohalni obrat filozofije u pred-filozofsko ili post-filozofsko pisanje proze, poezije ili eseja nego je u pitanju nestabilnost upisa na pragu između filozofije i knji-

ževnosti. Svakodnevnost pisanja na pragu između književnosti i filozofije čini da se zastupnički odnos književnost i filozofije predočava kao privilegiran, ali ne i konačan. Za Derridau je pitanje izuzetnosti književnosti tijesno povezano s problemom upisa u općem smislu, književnost je vrsta privilegiranog praga (prolaza) u pisanje - praga (prolaza) koji, također, vodi u znanost, filozofiju, politiku, psihoanalizu, pa i slikarstvo, fotografiju, film; i pribavlja kritička stanovišta o tim poljima djelovanja. Nelagoda koju Derrida izražava u povodu vlastite fascinacije književnim upisom treba se suočiti s teškoćama uvođenja u prikazivanje ovog praga (prolaza), i, mnogo važnije, s teškoćama da se takva fascinacija sačuva od izjednačavanja književnosti s pisanjem. Kada je pisanje izjednačeno s književnošću, prag (prolaz) pribavljen književnošću jedino se otvara sebi: tako da se kaže, prag (prolaz) odmah zatvara kad je na pitanje što književnost jest (i što pisanje jest) dat konačan odgovor.

LITERATURA: Carro1, Carro5, Derr1, Derr2, Derr3, Derr4, Derr8, Man1, Man2, Man3

Pragmatizam. Pragmatizam je američka filozofska škola po kojoj je osnovni kriterij istine i značenja praktično životno iskustvo. Za pragmatičare istinita rečenica nije istinita po tome što odgovara stvarnosti, nego po tome je li provjerena uspješnom i konkretnom akcijom. Stavovi određuju pravila djelovanja. Da bi se uspostavilo značenje jedne misli, treba odrediti kakvo ponašanje ona uzrokuje. Da bi se postigla jasnoća misli o nekom predmetu, treba istražiti sva moguća praktična djelovanja koja taj predmet izaziva. Spoznaja tih djelovanja je razumijevanje predmeta. Pojam pragmatizma uveo je filozof Charles Sanders Peirce krajem XIX. stoljeća. Predstavnici pragmatizma su William James i John Dewey na prijelazu XIX. u XX. stoljeće. Peirce je bio sistematičan filozof koji se bavio logikom i matematikom, a stvorio je i modernu anglosaksonsku semiotiku. James se bavio fragmentarnim studijama, prvenstveno, religije, dok je Dewey proučavao etiku, teoriju društva i estetiku. John Dewey razvio je pragmatičnu estetiku 30-ih godina XX. stoljeća (knjiga *Umjetnost i iskustvo*). Njegova estetika polazi od definiranja pojma umjetnost. Umjetnost je forma, unutrašnja uklopljenost forme u sadržaj. Forma znači red, jedinstvo, integriranost dijelova u cjelinu. Umjetnost je smišljeno postignuće jedinstva za kojim svaki organizam teži zbog usklađivanja odnosa između sebe i okoline. Interakcija čovjeka i njegove okoline definira se kao pragmatični koncept iskustva. Čitav život usmjeren je stalnom osvajanju formi koje proizlaze iz uzajamnog djelovanja unutrašnjih organskih nagona i vanjskih materijala i situacija (biološko iskustvo). Biološki i logički smisao iskustva se poklapaju. Akcija, misao, razgovor, čin i gesta moraju biti jedinstveni i organski. Integracija iskustva odvija se sređenim i organiziranim pokretima. Zato je cjelokupno iskustvo ritmično, jer je ritam osnovni odnos između živog bića i njegove okoline. Princip prosuđivanja pragmatičara je maksimum jasnoće, harmonije i uspjeha. Dewey polazi od estetskog koncepta i zato pojam umjetnosti definira široko: umjetnošću se naziva sve što je estetsko, lijepo, ispunjeno, savršeno, prema objektivnim i subjektivnim dimenzijama iskustva. Umjetnost je svaka tehnika koja može dovesti do konačnog rezultata. Uživanje neke datosti je estetsko, a ostvarivanje njenih mogućnosti je umjetničko. Umjetnost je iskustvo u kojem se uživa zahvaljujući njegovim oslobađajućim svojstvima. Ona oslobađa čovjeka podređenosti predmetima i pruža smisao iskustva u kojem se uživa kao takvom. Konačno uživanje u iskustvu zajedničko je radniku, igraču, umjetniku.

Nova čitanja pragmatizma filozofiji su ponudili američki filozof Richard Rorty, a estetici Richard Shusterman tijekom 70-ih i 80-ih godina. Prema Rortyju neopragmatizam je tendencija u američkoj filozofiji bliska analitičkoj filozofiji poslije Drugog svjetskog rata, a njezini vodeći predstavnici su Willard Van Orman Quine, Hillary Putnam i Donald Davidson. Quine je izveo kritiku jasnog razlikovanja analitičkih i sintetičkih iskaza (jezika i činjenica) zalažući se za holističku teoriju značenja (značenje je funkcija konteksta). Davidson je razvio filozofiju jezika koja briše razliku između poznavanja jezika i snalaženja u svijetu. Osuvremenio je Deweyjev koncept interakcije organizma i svijeta koji ga okružuje kao spoznajne osnove. Rorty revidira analitičku filozofiju i pragmatizam, ukazujući na veze s europskom suvremenom filozofijom od Heideggerove hermeneutike do Derridaine dekonstrukcije. Shusterman je reinterpretirao pragmatističku estetiku Johna Deweyja: (1) dao je novo čitanje koje je modelima analitičke estetike i postupcima dekonstrukcije Jacquesa Derridae osuvremenilo pitanja interpretacije estetskog iskustva kao kvalitete onoga što se čini i što je učinjeno (estetsko iskustvo ovisi o individualnoj praksi činjenja i svrhe) i (2) primijenio je zamisli estetike pragmatizma i Deweyjevo široko određenje pojma umjetnosti na analizu popularne ili masovne kulture kasnog modernizma i postmoderne. Sa stanovišta pragmatzima nema razlike između visoke umjetnosti i masovne popularne kulture. Masovna kultura ima sve odlike direktnog i praktičnog akcionizma koji se opravdava korisnošću (zabava,

ispunjavanje slobodnog vremena, ostvarivanje želje). Uz osnovne tendencije, moguća je interpretacija američke umjetnosti od apstraktnog ekspresionizma u terminima klasičnog i novog pragmatizma. Umjetnici se ne pozivaju eksplicitno na filozofiju pragmatizma, ali činom i djelom potvrđuju njegove zamisli: (1) širenjem pojma umjetnosti na izvanumjetničke aktivnosti, (2) pomicanjem pažnje s izvedbe predmeta na akciju stvaranja djela ili akciju kao umjetničko djelo i (3) odstranjivanjem svih značenja djela osim onih koja su vezana uz direktno i praktično djelovanje ili perceptivni čin. Jackson Pollock je štafelajno slikanje u osami ateljea zamijenio performansom (činjenjem, akcijom) slikanja. Slika je postala dokument njegovog umjetničkog i estetskog doživljaja čina slikanja. Donald Judd proizveo je specifične objekte, tj. predmete koji nisu ni-slike-ni-skulpture, nego predmeti koje promatrač direktno percipira i doživljava kao predmete. *Koridori* Brucea Naumana su prostori koji omogućavaju promatraču, koji kroz njih prolazi, koncentraciju na vlastiti doživljaj i iskustvo prolaza. Land art radovi Roberta Smithsona i Michaela Heizera su prostorne instalacije makrodimenzija u kojima publika ne promatra i ne kontemplira predmete nego u njih ulazi i njima se kreće. Analitički body art Dennisa Oppenheima, Brucea Naumana, Vita Acconcija i Terryja Foxa je aktivnost. Oni pokazuju i izlažu ponašanje i vlastito direktno iskustvo činjenja i djelovanja tijela u prostoru i vremenu.

LITERATURA: Mack1, Mitch2, Peir1, Rort1, Rort2, Shus1, Shus3, Shus4

Praksa. Praksa je stvarna, neposredna, fizička i osjetilna djelatnost nasuprot teorijskoj, misaonoj, kontemplativnoj i spekulativnoj aktivnosti. Pojam prakse je razrađen u marksističkoj filozofiji u kojoj označava cjelokupnost ljudske predmetne djelatnosti i čini osnovu svakog odnosa čovjeka prema svijetu. Za marksiste praksa nije suprotnost teoriji, nego osnova oživotvorenja teorije, ali i kriterij njezine istinitosti. Marksistički pojam prakse kao osviještene djelatnosti kritički je pojam na osnovi kojeg se analiziraju i prikazuju oblici društvenih odnosa proizvodnje, razmjene i potrošnje dobara i njima odgovarajući politički koncepti. U materijalistički orijentiranom poststrukturalizmu uveden je pojam teorijske prakse. Teorijska praksa je filozofska, znanstvena ili teorijska materijalna proizvodnja, razmjena i recepcija diskursa kao zastupanja, prikazivanja, komuniciranja, tumačenja ili kritike unutar specifičnih društvenih, kulturalnih ili umjetničkih institucija.
Umjetnička praksa je povezanost stvaralačke djelatnosti, svijesti, teorije, uvjerenja i oblika ponašanja u umjetnosti i kulturi. Da bi neka djelatnost u umjetnosti bila umjetnička praksa, mora imati samosvijest ustanovljenu autorefleksivnom analizom naravi djelatnosti, statusom subjekta umjetnosti i njegovim značenjima, vrijednostima i uvjerenjima. Pojam umjetničke prakse nastaje autorefleksijom umjetnika o procesu stvaranja, izrade ili proizvodnje umjetničkog djela i ugrađivanjem spoznaje o prirodi djelatnosti u značenjske potencijale djela. Umjetnička praksa ne postavlja umjetnost kao prirodno, po sebi razumljivo, politički i vrijednosno neutralno i bezinteresno činjenje nego kao strukturu značenja, vrijednosti, umjetničkih, estetskih, spoznajnih, životnih i političkih uvjerenja koja nastaju, razmjenjuju se, transformiraju i troše u konkretnim odnosima svijeta umjetnosti, kulture i društva. Sa stanovišta teorijske konceptualne umjetnosti može se postaviti teza da umjetnost ne nastaje iz duboke i iskrene intuicije, nego iz prakse umjetnosti izborom, razumijevanjem i upotrebom postupaka izražavanja, tehničkih metoda, estetskih vrijednosti, etičkih i političkih stavova i umjetničkih i izvan-umjetničkih značenja.

LITERATURA: Aertt1, Bark1, Brej8, Corr2, Cow1, Den31, Ff1, Ff2, Grž33, Hab1, Kris1, Kris3, Kris4, Ram3, Rich2, Rod1, Sillim2, Šuv20, Vujano20, Žiž2

Praznina. Praznina, prazni prostor i ispražnjena svijest su ideali redukcije i dematerijalizacije umjetničkog objekta u neoavangardama i postavangardama. Zamisao praznine ima: (1) negativni karakter, kada umjetnik izlažući značenjski, likovno ili egzistencijalno prazno djelo provocira, kritizira i dekonstruira zamisli i pojavnosti modernističke kulture koju karakterizira hiperprodukcija predmeta, vrijednosti i značenja, (2) spiritualni karakter jer se, na primjer, redukcija mimetičkog umjetničkog djela na apstraktnu kompoziciju i apstraktne kompozicije na monokromnu površinu manifestira kao redukcija prikazivanja pojavnosti svijeta na izražavanje duha, odnosno, uspostavljaju se analogije između praznog umjetničkog djela i praznine svijesti koja nastaje unutrašnjom redukcijom svijesti u kontemplaciji i (3) fenomenološki karakter, po kojem se redukcijom složenih pojava prirode i umjetnosti dolazi do osnovnih činilaca (arhetipova, atomskih elemenata jezika, primarnih prostornih, vizualnih i likovnih elemenata) koji čine osnovu umjetničkog djela.
Yves Klein je realizirao izložbu *Praznina* (*Le vide*, 1958.) izlažući praznu galeriju. Njegove namjere su usmjerene dosizanju beskraja i neopipljivosti, dakle, nematerijalnog. Klein je govorio: "... moja je bitna

preokupacija uvijek bila praznina, a smatram da u srži praznog, kao u srcu čovjeka bukti vječni plamen." Kleinov rad se istovremeno suprotstavlja punoći moderne kulture i teži duhovnoj biti iza pojavnosti predmeta u praznini. Noć uoči otvaranja izložbe izveo je ritualno bojenje galerije bijelom bojom. Bijela boja je za Kleina najviši stupanj materijaliziranog realnog, iza čega slijedi bivanje umjetnika u irealnom, plavom, odnosno, praznom prostoru. Ritual bojenja galerije u bijelo izveden je bez publike, sa sviješću da je ritual privatni čin čiji se rezultat izlaže javno. U toku otvaranja izložbe odvijala se ceremonija po umjetnikovom scenariju: predviđeno je, iako nije realizirano, bojenje u plavo Obeliska na pariškom trgu Concorde, a ispred galerije gdje se nalazilo oko 2000 posjetilaca bila je postrojena republikanska garda u plavim uniformama. Prisustvo garde trebalo je pokazati da se u praznoj galeriji nalazi umjetničko djelo iste vrijednosti kao i u Louvreu.

Nenad Petrović i Zoran Belić W. realizirali su prazan ambijent (1979.) tako što su u praznoj galeriji otvorili sve prozore i tankim, gotovo nevidljivim koncem spojili unutrašnji zid nasuprot prozora kroz prozor s tlom ispred galerije. Rad karakteriziraju dva aspekta: (1) ispražnjena galerija kao čisti ambijent (sam prostor) i (2) odnos unutrašnjeg i vanjskog prostora ostvaren tankom niti. Na osnovi ovog djela Petrović je razvio fenomenološka istraživanja ambijenata kao teorijskih-objekata. Po njemu se skulptura (plastično-prostorno djelovanje) transformira u objekt (konstruktivno-prostorno djelovanje), a objekt se transformira u ambijent (mentalno-spiritualno djelovanje). Belić je svoj rad zasnovao na kontemplativnim vježbama. U duhu budističke meditacije težio je redukciji svijesti na ni-predočavanje-ni-nepredočavanje svijeta. U oba slučaja praznina je postala znak metafizičkog apsoluta do kojeg se stiže redukcijom umjetničkog djela do praznog prostora i od praznog prostora do same svijesti.

Američki konceptualni umjetnik Ian Wilson je na prijelazu 70-ih u 80-te razvio koncept nevizualne apstrakcije zasnovan na fenomenološkoj redukciji teksta, koji govori o svijetu (prostoru i vremenu) do teksta koji je sam čisti besformni jezik bez reference. Po njemu besformnost jezika je značenjski prazan jezik ili sam fenomen jezika: "Prelazeći metaforu, prelazeći kritiku, prelazeći umjetnost, prelazeći prostor i vrijeme, dolazimo do besformnih apstrakcija jezika. Predstavljeno beskonačno i besformno nije ni znano ni neznano. To je centar. To je srce konceptualne umjetnosti."

LITERATURA: Beli1, Beli7, Buc12, Klein1, Klein2, Nj1, Petro4, Rach1, Suz1, Wilson2, Wilson3

Predideja. Predideju su kao pojam upotrijebili konceptualni umjetnici Gergelj Urkom i Zoran Popović, da bi označili ulogu namjera i zamisli umjetnika u stvaranju umjetničkog djela. Umjetničko djelo nije određeno samo vizualnom pojavnošću i izgledom nego, prvenstveno, konceptom koji mu prethodi i koji ga određuje u fazama stvaranja, prezentacije i recepcije. Urkomovi radovi zasnovani su na upotrebi fotokopirnog aparata. *Šest minuta rada sata* (1971.) *i Strukturalna shema dva lista čistog bijelog papira* (1972.-1973.) nisu umjetnička djela po likovnim aspektima nego po namjeri umjetnika koji rad stroja (sata, fotokopirnog stroja) i svojstva kopije koristi u mentalnoj vježbi. Ideja koja prethodi djelu je ono što određuje djelo i što se iščitava iz djela. Popović ukazuje da je predideja bitan aspekt definiranja umjetnosti i zato predideju izdvaja iz procesa realizacije i prezentacije likovnog djela, definirajući je kao umjetničko djelo. Prema Popoviću suvišno je vjerovati da bilo koji umjetnički čin može obuhvatiti bitne aspekte svijeta, realnost svijeta strana je umjetničkom djelu i zato se umjetnik usredotočuje na misaone procese konceptualizacije jezika umjetnosti.

LITERATURA: Den16, Pop1, Šuv75, Tij1, Urk1

Predmet. Vidi: Objekt

Predmetnost u slikarstvu. Predmetnost u slikarstvu ili predmetno slikarstvo je naziv: (1) za prikazivanje i tematizaciju predmeta u slici i (2) za prikazivanje i tematizaciju predmeta i tijela u slici, tj. upotrebljava se kao varijanta pojma figurativno slikarstvo. Govor o novoj predmetnosti u slikarstvu korespondira s pojavama poslije enformela, kao što su novi realizam, američki pop art, nova figuracija, narativna figuracija i kapitalistički realizam. Termin odgovara pojmu Renata Barillija *Nuova oggettivita*.

Predmetno slikarstvo u modernoj umjetnosti označava obnovu metafizike prikazivanja u slikarstvu. Obnova prikazivanja tijekom 60-ih godina nema konzistentan i jedinstveni koncept, nego je paradoksalna i antimodernistička reakcija na apstraktnu umjetnost, ali i modernističko doslovno ili ironično razrađivanje prikazivanja sredstvima novih medija i konceptima generiranja umjetne slike. Tri su modela predmetnosti u slikarstvu: (1) slika koja prikazuje predmete je simbolički poredak ikoničkih i aluzivnih znakova od kojih se očekuje alegorijska transcendentna sinteza slike kao predmeta i slike kao prikaza predmeta (postnadrealistička europska fantastika, Leonid Šejka i *Mediala*), (2) slika prikazuje predmete kao ikoničke, aluzivne i indeksne znakove, nastali predmetno figuralni prizor određuje se kao struktura znakova koja

pokazuje da su likovni znakovi, a ne slikovni odrazi predmeta (Robert Rauschenberg, Jasper Johns, bijele slike Leonida Šejke, Radomir Damnjanović Damnjan, Radomir Reljić, Bojan Bem) i (3) slika je doslovni ili ironični prikaz predmeta postignut suvremenim tehnološkim postupcima (fotopostupak, serigrafija, air-brush), čime se funkcija i smisao slikarstva izjednačava s masovnom potrošačkom proizvodnjom predmeta, reklama i artificijelnih slika fotografije, filma i televizije (Richard Hamilton, Valerio Adami, Antonio Recalcati, Sergio Vacchi).

LITERATURA: Beo3, Den1, Den5, Lipp1, Med1, Subo1, Subo2, Šej1, Šej2, Šej3

Prekid hermeneutičkog kruga. Vidi: Hermeneutika

Prethistorija. Prethistorija je jedna od tematizacija svojstvenih land artu, horizontalnoj plastici, ekološkoj i feminističkoj umjetnosti. Američka teoretičarka umjetnosti Lucy Lippard interpretirala je formalne i značenjske odnose suvremene ambijentalne i performans umjetnosti s prethistorijom. Nju je prethistoriji privukla činjenica da umjetnost prethistorije nije bila odvojena od društvenog konteksta u kojem je nastajala i kojem je služila. Njezin pristup prethistoriji je kritički pristup odvajanja od aktualne formalne i otuđene umjetnosti moderne kulture. Land art umjetnici su realizirali instalacije makro-pejzažnih dimenzija, ukazujući na geološke strukture i procese u zemljinoj kori prije nastanka biološkog života i, posredno, na prethistorijske megalitske građevine. Land art radovi Roberta Smithsona i Michaela Heizera su istovremeno ukazivali na geološku prirodu tla, prethistorijske građevine i ostatke industrijske potrošačke kulture Zapada. U horizontalnoj plastici dolazi do rekonstrukcija i simulacija povijesnih primjera vrtnih, kiparskih i arhitektonskih zdanja. Interes za prethistorijske kulture (neolit) i njihovu arhitekturu (hramove, grobnice, putove) otkriva se kroz dva pristupa: (1) doslovno rekonstruiranje konkretnih prethistorijskih kultura (neolitske, megalitske, keltske građevine) na razini ready-madea, simulacije ili arheološko-etnološke rekonstrukcije i (2) metaforično i alegorijsko stvaranje izmišljene arhitekture koja eklektički ukazuje na različite etnološke i arheološke kulture. Robert Morris je konstruirao kružnu građevinu za promatranje sunčevih solsticija nazvanu *Opservatorij* (1970.-1977.). Alice Aycock i Suzanne Harris gradile su staništa zemunice. Marko Pogačnik je konstruirao megalitske kiparske instalacije suglasno energetskoj strukturi tla. Dani Karavan je gradio piramide, a Charles Simonds je konstruirao mikro naselja izmišljenih indijanskih naroda. U ekološkoj umjetnosti zanimanje za prethistoriju je usmjereno na traženje direktnih neotuđenih odnosa čovjeka i prirode. Tri su grupe ekoloških radova: (1) instalacije koje prikazuju ekološku ravnotežu kakva je bila u neolitskim kulturama, (2) rekonstrukcija rituala neolitskih religioznih obreda (animizam, šamanizam) i (3) primjena ezoteričnih tehnika liječenja zemlje na suvremene ekološki ugrožene prostore. U feminističkom performansu zanimanje za prethistorijsku umjetnost povezano je s ritualnim tematizacijama matrijarhalne kulture i kultovima plodnosti. Karakteristični su video rituali s materinstvom Ulrike Rosenbach i antropološke rekonstrukcije primitivnih rituala s vatrom Mary Beth Edelson. U hepeningu Carolee Schneemann *Oko tijela* (1963.) umjetnica je puštala zmije da gmižu po njezinom nagom tijelu. Zmije su bile simbol vrtloga vode, vrtloga vjetra i kozmičke energije maternice koja štiti i održava embrio kao što ocean obuhvaća zemlju.

LITERATURA: Ayc1, Beard1, Brow1, Hob1, Holt1, Lands1, Lipp15, Mich1, Morri3

Pretjerana identifikacija i grupa Laibach. Pretjeranom identifikacijom u umjetnosti naziva se oblik ponašanja umjetnika koji slijedi žižekovsku logiku "pretjerane identifikacije sa strukturom moći" u društvu. Provoditi pretjeranu identifikaciju znači javno inscenirati fantazmatski scenarij koji se skriveno potiče i koji se gotovo tajno implicira u Državi i njenim institucionalnim mehanizmima. Proces pretjerane identifikacije 'pretjerano' izlaže i ponavlja tu skrivenu društvenu strukturu u području javnog. Javno izvedeni čin pretjerane identifikacije je čin prekoračenja fundamentalnog fantazma, koji radikalno ispituje najimanentnije podčinjavanje strukturi moći društva, kulture i umjetnosti.

Zamisao pretjerane identifikacije je, po Marini Gržinić, postavljena u radu grupe *Laibach* ranih 80-ih godina XX. stoljeća. *Laibach* se pojavio u kontekstu slovenskog/ex-jugoslavenskog punk pokreta. Grupa je bila povezivana s nacizmom zbog specifičnih totalitarno-politički dizajniranih umjetničkih akcija koje su izvodili od početka djelovanja. Frontman grupe je pjevao s posjekotinom na usnama, okrvavljenog lica i u mussolinijevskoj pozi i kostimu. Nasuprot standardnim muzičkim izvedbama, gdje se kaos pretvara u novac a zadovoljstvo publike u frazu "Doći ćemo ponovo", rigidnost, doslovnost i konzistentnost *Laibachovih* performansa provocirali su standarde popularne kulture. Neizvjesnost muzičkog događaja se realizirala uspostavljanjem sličnosti i koincidencija između filmskog materijala,

arhitekture, scenografije i performansa. Cilj je bio uništiti potrošački koncept i pojavnost rock koncerta. Odbacivana je svaka živopisna karakteristika, pa čak i stvaranje uobičajene atmosfere, dok je na sceni zadržano samo ono što je za *Laibach* imalo medijatorsku vrijednost, a ujedno je bilo povezano i s nestankom tradicionalnog muzičkog izvođača. Izvođači su bili u crnom, depersonalizirani, pretvoreni u totalitarne i artificijelne marionete, bez individualnosti ili psihološke dubine. Marina Gržinić je postavila tezu da se populizmom ne može zadati udarac populizmu nego da treba zadati subverzivni udarac samoj fantazmatskoj logici stvaranja društvene sfere strukturiranja populizma. Pritom je važno razlikovati: (1) autentični čin prekoračenja fundamentalnog fantazma i (2) neautentičan čin prekoračenja fundamentalnog fantazma koji uništava nevidljive tragove praznine. Toj praznini gravitiraju sve pojave koje konzervativnoj, desničarskoj populističkoj ideologiji dopuštaju uspostavljanje vlastitog kreda. Prema Žižeku, očita politička posljedica teze o autentičnom činu je da u svakoj konkretnoj konstelaciji postoji osjetljivo čvorište uspostavljanja otpora koje se precizno može uočiti, odnosno koje precizno pokazuje gdje se subjekt ili društvo zaista nalaze.

LITERATURA: Ams1, Grž9, Grž21, Grž22, Grž24, Grž 30, Grž33, Grž34, Monr1, Žiž6

Prijevod. Proces prevođenja je uspostavljanje značenjskog odnosa ili korespondencije razumijevanja između različitih: (1) prirodnih jezika (lingvistički prijevod) i (2) umjetnih jezika. Prevođenje umjetnog jezika može biti: uspostavljanje korespondencije između prirodnog i simboličkog jezika logičke matematike (formalizacija), prirodnog govornog jezika i vizualnih jezika likovnih umjetnosti (riječ je o vizualizaciji kada se prirodni jezik izražava ili prikazuje vizualnim jezikom, a o verbalizaciji ili tekstualizaciji kada se vizualni jezik prikazuje, izražava ili opisuje prirodnim jezikom). U konceptualnoj umjetnosti zamisao prijevoda uvedena je da bi se uspostavili odnosi između različitih jezika (prirodnih, artificijelnih, vizualnih), čime se pokazuje da je rad u umjetnosti jezička praksa, a umjetničko djelo jezička tvorevina. Metaforički, u konceptualnoj umjetnosti jezici kulture i umjetnosti promatraju se kao međusobno odvojene (masivne) jedinice (jezičke igre, pa čak i predmeti) koje umjetnik otvara (oživljava) za razumijevanje.

Primarni model rada s prevođenjem je određen tako što se tekst lingvistički prevodi na različite jezike (engleski tekst na grčki, japanski, francuski), čime se ne mijenja samo čitljivost teksta nego se tekst ukazuje kao model sučeljavanja različitih kultura, ukazujući na promjene smisla. Svaki prijevod stvara razlike između polaznog jezika teksta (intencija umjetnika) i gledišta kulture na čiji je jezik preveden. Prijevod se shvaća kao oblik reinterpretacije značenja i vrijednosti polaznog teksta. Konceptualni umjetnik Lawrence Weiner je kao umjetnički rad izlagao rečenicu *"Prijevod s jednog jezika na drugi."* (1969.). Djelo govori o prevođenju čime ostvaruje metajezičku razinu i demonstrira upotrebu koncepta prevođenja kao postupka realizacije umjetničkog djela. Likovno umjetničko djelo kao rad prvog stupnja prevodi se u lingvistički metajezik, a metajezik se zatim nudi kao djelo prvog stupnja. Neokonceptualni umjetnik Stephen Prina izveo je rad *O slučaju recepcije* (1989.). Kao primalac Weinerovog rada, on provodi Weinerov metajezički zahtjev i rečenicu "Prijevod s jednog jezika na drugi." prevodi na šezdeset i jedan jezik. Prijevode je realizirao prevodilački ured po narudžbi umjetnika. Prina Weinerov rad shvaća kao tautološki i postavlja pitanje je li tautologija tautologije i dalje tautologija. Weinerova namjera je bila da iz normalne jezičke i lingvističke prakse prevođenja izvede metajezički stav o prevođenju, stvarajući koncept (zamisao) koji promatrač-čitalac može realizirati ili prihvatiti na metanivou bez promjene. Prina se javlja kao promatrač-čitalac koji svoje djelo izvodi iz Weinerovog koncepta, vraćajući ga iz metajezika u jezičku praksu prvog stupnja.

Formalno prevođenje prirodnog govora (međusobnih razgovora umjetnika ili rasprava na umjetničkim školama) i tekstova svijeta umjetnosti na formalne logičko-simboličke jezike provela je grupa *Art&Language*. Formalno prevođenje prirodnog govora svijeta umjetnosti u formalne logičko-simboličke jezike pokazuje tipične i dominantne koncepcijske proturječnosti, anomalije i paradokse u mišljenju, razgovorima i pisanju osoba iz svijeta umjetnosti i kulture. *Art&Language* pokazuje da je svaki oblik izražavanja i prikazivanja u umjetnosti postupak prevođenja različitih ideoloških pozicija kulture i umjetnosti.

Teoriju i praksu prevođenja razradio je Joseph Kosuth tijekom dvadesetogodišnjeg bavljenja jezikom umjetnosti. Prema kritičaru Johnu Welchmanu, Kosuthovi radovi pisani na različitim jezicima naglašavaju koncept prevođenja kao modela proizvodnje, transformacije i potrošnje značenja u kulturi i umjetnosti. U Kosuthovom radu bitna su tri modela prevođenja: (1) wittgensteinovski analitički (2) antropološko-sociološki i (3) dekonstruktivistički. Wittgensteinovski pristup je bitan za njegovu ranu fazu. Kosuth je pokazao da je umjetnički rad jezička

propozicija. Kako se jezička propozicija može izraziti različitim jezicima, oblicima izražavanja ili medijima, on je u radu *Jedan i tri stolca* (1965.) jezičku propoziciju "stolac" izrazio na tri različita načina ukazivanjem na stolac kao realni predmet, na fotografiju koja je vizualni prikaz stolca i na rječničku definiciju pojma stolac. Antropološko-sociološka metoda svojstvena je sredini 70-ih godina, kada je Kosuth uspostavljao odnose prevođenja između dva konteksta (kulture i umjetnosti, umjetnosti i politike) ili više različitih jezika. Rad *Tekst/kontekst* (1979.) govori o tekstualnosti (pripada teoriji, konceptualnoj umjetnosti), ali je izlagan u različitim prostorima (galerija, ulica, trg, pokraj reklamnih panoa) na jeziku zemlje u kojoj je realiziran. Dekonstruktivistički pristup bitan je za kasnu fazu tijekom 80-ih godina i zasniva se na poststrukturalističkom čitanju Freudove psihoanalize. Prijevod je zasnovan na prenošenju značenja iz jezika u jezik, gdje prenošenje otkriva suštinske mehanizme jezičkog rada, od nesvjesnog preko konceptualno-lingvističkog do ideološkog. Kosuth govori o ponovnom stvaranju značenja *(remaking meaning)* kao o kombinaciji (citatu, kolažu, montaži, pastišu) pronađenih i preuzetih značenja. Radeći s kulturološkim mehanizmima prevođenja, Kosuth se bavi značenjima, pokazujući kako kultura proizvodi, prihvaća, mijenja i troši značenja, odnosno, kako kultura proizvodi značenja koja zatim prihvaća kao vlastitu realnost.

LITERATURA: Artla7, Derr8, Godard1, Golds1, Kosu13, Kosu14, Lyo6, Lyo14, Tra1, Wein2, Welchm2

Prikaz. Prikaz *(image, representation)* je smisleni i značenjski sistem (poredak, praksa uređenja) materijalnih i značenjskih odnosa unutar umjetničkog djela koji zastupa nešto što je izvan djela, za nekog. Prikaz je ono što zastupa nešto izvan djela (stvarni ili fikcionalni svijet) umjetničkim djelom za neki subjekt. Na primjer, slika Adolfa Zieglera *Göttin der Kunst* (1938.) uspostavlja alegorijski prikaz antimodernističkih idealnih tijela karakterističnih za nacističku umjetnost. Slika Aleksandra Samohvalova *Poslije trčanja* (1934.) prikazuje optimalno, realno i seksualno tijelo mlade socijalističke sportašice u epohi staljinizma. Drugim riječima, prikaz je konstrukcija nastala ljudskim djelovanjem, koja je u referencijalnom odnosu sa stvarnim ili fikcionalnim referentom. Prikaz se definira kao mentalna slika ili predodžba (unutrašnje predočavanje mogućeg ili aktualnog svijeta), manualni prikaz (prikaz realiziran ručno u mediju slikarstva, skulpture, grafike), diskurzivni ili verbalni prikaz (posredni prikaz mogućeg ili aktualnog svijeta govorom ili pismom, tj. lingvistički prikaz), semiotički i semiološki prikaz (posredni prikaz mogućeg ili aktualnog svijeta znakovima ili znakovnim strukturama (tekstovima) različitog porijekla: vizualni, akustički, bihevioralni), tehnomedijski prikaz (danas se najčešće odnosi na ekranske /audiovizualne/ prikaze ili složene kibernetičke sisteme anestetskog prikazivanja).

LITERATURA: Arnh3, Bats1, Brookd1, Bry2, Cha2, Clark2, Ec7, Farw1, Fod1, Fod2, Hand2, Kuhn1, Miš8, Mitch1, Mitch3, Mitch6, Pen1, Schi1, Sq1, Welchm1

Prikazivanje. Prikazivanje je značenjski i tehnički medijski postupak stvaranja ili proizvodnje umjetničkog djela koji se odnosi na predmet, biće, situaciju ili događaj. U užem teorijskom smislu umjetničko djelo prikazuje nešto, ako je to nešto njegova referenca (ono na što se djelo odnosi izgledom i značenjima). Pojam prikazivanja obuhvaća široki raspon medijskih i značenjskih mehanizma, od prikazivanja u govornom ili pisanom jeziku (verbalno prikazivanje) preko likovnog manualno realiziranog prikazivanja, do vizualnog prikazivanja fotografskom, filmskom ili video tehnikom. Umjetničko djelo koje prikazuje realni ili fantastički predmet, biće, situaciju ili događaj čini to pokazivanjem, opisom ili označavanjem. Prikaz nekog predmeta u umjetničkom djelu je njegova vizualna analogija (slika) ili vizualno-predmetna analogija (skulptura). Vizualni aspekti predmeta i njegov prikaz umjetničkim djelom podudaraju se, odnosno, podudaraju se barem neki vizualni aspekti prikaza predmeta i uobičajene analogije prikaza predmeta u kulturi, znanosti, umjetnosti, religiji.
Umjetničko djelo opisuje predmet kada simboličkim aspektima (znakovima) ne pokazuje direktno izgled predmeta, nego posredno iznosi njegove osobine. Na primjer, svako verbalno prikazivanje predmeta je opis, budući da se iz jezika ne vidi izgled predmeta nego se jezikom navode i objašnjavaju njegova svojstva.
Umjetničko djelo označava tako: (1) što predmet imenuje (kaže se da će se neki predmet zvati X), (2) što imenovani predmet identificira kao znak kojim predstavlja predmet u jeziku ili vizualnom i likovnom izražavanju i (3) što se znak predmeta upotrebljava kao doslovno pokazivanje predmeta (ikonički ili aluzivni znak), kao standardizirana oznaka jezika izražavanja (znak pisma) i kao osnova za nedoslovno metaforičko i alegorijsko prikazivanje.
Krug je doslovni prikaz kada pokazuje i time referira pun mjesec. Krug je standardizirani znak kada u nekom ideografskom pismu označava (imenuje) sve predmete oblika kruga ili lopte, odnosno, kada dobije neko specifično značenje, na primjer, glave i u svim svojim pojavnostima se ukazuje kao znak za glavu.

Krug je osnova za nedoslovno metaforičko i alegorijsko prikazivanje kada označava univerzalnu kozmičku cikličnost, boga sunca, univerzalni um, cjelovitost duha i materije, itd.
Zamisao prikazivanja zasniva se na četiri semiotičko-medijska nivoa određenja umjetničkog djela: (1) skup uvjerenja i koncepata kojima se formira značenjski i smisaoni okvir umjetničkog djela od kojeg se očekuje da nešto prikazuje (na primjer, teorija mimezisa u zapadnoj kulturi), (2) skup tehnika i medijskih postupaka kojima se realizira umjetničko djelo i kojima se postiže da umjetničko djelo na doslovni ili nedoslovni način ukazuje na objekt prikazivanja (zrcalni princip, otisak, trag, vizualna sličnost, karakteristični indeksni znakovi, likovni iluzionizam, jezičko-semantičko ukazivanje, upotreba formi izražavanja koje u određenoj kulturi služe prikazivanju), (3) izgled djela koji ukazuje na objekt prikazivanja vizualnom sličnošću (aluzivno ili ikoničko prikazivanje), pojavnim karakteristikama (indeksni karakter prikazivanja, na primjer, vjetrokaz prikazuje da ima vjetra zato što se okreće djelovanjem vjetra, otisak tijela u pijesku prikazuje ljudsku anatomiju jer je trag tijela) i na osnovi pravila, navika ili dogovora (simbolički nivo prikazivanja) i (4) pripremljenost i spremnost promatrača umjetničkog djela da djelo promatra kao prikaz (engl. *representation*), a ne kao magijski predmet, dekoraciju, apstraktnu ili ekspresionističku kompoziciju.
U suvremenoj estetici pojam prikazivanja razmatra se s više različitih stanovišta (tradicionalne teorije mimezisa, marksistička teorija realizma, teorije formalizma, strukturalizma i poststrukturalizma, semiotičke teorije, semiološke teorije, hermeneutička teorija prikazivanja, perceptivne teorije prikazivanja, analitička estetika). Moguće je izdvojiti dva osnovna i opća pristupa: (1) esencijalističke ontološke teorije prikazivanja i (2) relativističke teorije prikazivanja.
Esencijalistička ontološka teorija prikazivanja polazi od stava da je pojam slike izveden iz pojma zrcalne slike i *odslika* (njem. *abbild*). Neka površina je slika ako prikazuje nešto, ako se svojim izgledom odnosi na nešto u svijetu. Ona prikazuje nešto jer je u odnosu s objektom prikazivanja, a taj odnos je zasnovan na odsliku (doslovnom vizualnom posredovanju viđenog). Odslik se prepoznaje kao slika zato što između slike i predmeta koji prikazuje postoji vizualna sličnost, a često i namjera postizanja iluzionističke vizualne (u slikarstvu, fotografiji, filmu) ili predmetne (u skulpturi) podudarnosti. Slika je slika zato što u sebi sadrži (ontološka dimenzija) svoj *pralik* (njem. *urbild*) ili barem neka svojstva pralika. Prema Hansu Georgu Gadameru, između slike i predmeta postoji odnos supripadnosti, jer se u slici pojavljuje samo bivstvujuće predmeta koji se prikazuje. Prema ontološko esencijalističkim teorijama razvoj slikarstva i skulpture kao umjetnosti nastaje evolucijom i transformacijama osnovnog zrcalnog modela slike (od odslika do umjetničke slike). U suvremenoj estetici postoji više pokušaja obrane i obnove slikovnog mimezisa, među kojima se izdvaja rad Davida Blindera. On je primjenom Gibsonove teorije ekološke percepcije pokušao ponovno osmisliti i reaktualizirati tradicionalni pojam mimezisa. Po Blinderu polazište ispravno shvaćene mimetičke koncepcije prikazivanja polazi je tvrdnja o relaciji sličnosti izgleda realističkih slika i izgleda stvari koje one odslikavaju, a ne između dvodimenzionalnih površina slike i trodimenzionalne realnosti. Problem slikovnog prikazivanja je u osnovi problem vizualne percepcije, a ne odnosa svojstava površine i predmeta. Za teoretičara mimezisa slika realistički prikazuje predmet ili prizor ako je dovoljno nalik onome kako bi izgledao promatraču. Prema Blinderu kriza moderne umjetnosti ili kriza prikazivanja nije određena karakterističnom razlikom plohe slike i trodimenzionalnog svijeta koji se na plohi prikazuje, nego prihvaćanjem relativističkih teorija percepcije prema kojima je viđenje određeno znanjem i jezikom. Prema Gibsonovoj realističkoj teoriji percepcije viđenje (engl. *seeing)* je nezavisno od ljudskog znanja, tj. znanje ne prethodi percepciji nego percepcija znanju. Vizualno značenje je otkrio, a ne projektirao promatrač. Promatrač kojeg okružuje njegov svjetlosni ambijent percipira svjetlosne informacije koje govore o izgledu predmeta i površina. Umjetnik radi optičkim zakonima prikazivanja i viđenja, a ne konkretnim svojstvima predmetima. Prema Blinderu jedinstvenost slikovnog prikazivanja je u činjenici da optički raspored slike sadrži dvojnu informaciju: (1) *invarijante* (optičke konstante) koje specificiraju osobine njezine površine (slikarsko platno ili papir, akril ili uljana boja) i (2) *invarijante* koje specificiraju osobine prizora, koji je prikazan slikom. Optička neprozirnost slike čini mogućim da se vidi od čega je slika izvedena. Činjenica da slika može proizvesti optički raspored sličan realnom prizoru, omogućava da se svijet pojavi na slici.
Nasuprot ontološko esencijalističkim teorijama, težište relativističkih teorija prikazivanja je na interpretaciji prikazivanja kao konvencionalne i simboličke osnove prikazivanja. Polazi se od stava da prikazivanje nije zasnovano na zrcalnom principu, odnosno, da vizualne sličnosti slike i predmeta prikazivanja nisu dovoljne da bi se utvrdilo da li slika nešto prikazuje. Sličnost je simetrična relacija, a vizualna sličnost slike i predmeta koji ona prikazuje je jednosmjerna. Slika može biti

slična predmetu koji prikazuje u nekim vizualnim odnosima njihovog izgleda, ali trodimenzionalni predmet ne može nikada biti nalik dvodimenzionalnoj slici. Kritika pojma sličnosti dovodi do prepoznavanja strukture mrlja boje na površini kao buketa cvijeća ili ljudskih figura ovisi o pravilima simbolizacije koje društvo prihvaća kao vlastite predodžbe svijeta. Prema semiolozima slikarstva kao što su Umberto Eco, Jean-Louis Schefer ili Braco Rotar *ikonički kod* (karakterističan vizualni poredak prikazivanja) ima dva aspekta: (1) ikonički kod je sistem ikoničkih znakova koji proizlaze iz percepcije i (2) ikonički kod je znakovni poredak realiziran na grafičkim konvencijama koje pripadaju retoričkom poretku. Schefer i Rotar u semiologijama slikarstva pokazuju povezanost empirijske razine vizualnog i ideološke naddeterminacije koja vizualno pretvara u tekst. Prema Rotaru vizualnost je empirijski vidik slikarstva ostvaren osjetilnom artikulacijom. Međutim, upravo na toj empirijskoj artikulaciji gradi se ideološka artikulacija umjetnosti. Zato ikonički kod, tj. znakovni poredak koji svojom vizualnom sličnošću prikazuje nešto, nije direktni izraz percepcije nego spekulativni vidik slikarstva kao umjetnosti i retoričkog likovnog *govora*. Teoriju mimezisa ne treba promatrati samo kao model stvaranja umjetnosti i percepcije umjetnosti i svijeta nego kao oblik ideološke nadgradnje (determinacije) kojom se ograničava i usmjerava recepcija (opažaj, doživljaj, čitanje) i razumijevanje umjetničkog djela. Analitički estetičar Nelson Goodman pokazuje da umjetničko djelo (slika) prikazuje predmet i da se pikturalna forma prikazana na slici prepoznaje kao prikaz predmeta na osnovi pravila prikazivanja i njima odgovarajućih uvjerenja koja dijele slikar i promatrač slike. Na pitanje "zašto u slici vidimo predmet?" ontološko esencijalistički odgovor je "zato što slika oponaša predmet." Ili "zato što slika oponaša naš doživljaj predmeta.", a relativistički odgovor bi bio "zato što slika pripada određenoj vrsti prikaza koje smo navikli čitati kao slikovne prikaze-takvog-i-takvog-predmeta." Prepoznavanje predmeta u slici Goodman ne tumači doslovnom povezanošću slike i određenog predmeta nego uspostavljanjem arbitrarnog (proizvoljnog) klasifikacijskog odnosa. Prema Goodmanu ne postoji nevino oko koje bi vidjelo predmet kakav je po sebi nezavisno o našem sistemu klasificiranja. Sistem klasificiranja i etiketiranja (imenovanja) kojem pripada pikturalni prikaz određuje ono što će promatrač vidjeti. Sličnost slike predmetu nije određena podudaranjem vizualnih i predmetnih svojstava nego sistemom klasificiranja i etiketiranja, tj. umjetničkom praksom. Zato je, prema Goodmanu: (1) svaka slika sličnija svim drugim slikama iz povijesti umjetnosti nego predmetu koji prikazuje i (2) umjetnost ne imitira prirodu jer je priroda (ono što se doživljava, vidi, razumije, prikazuje kao priroda) prikaz umjetnosti, znanosti, religije i običaja. Relativistički koncept slike ustanovljen je na konvencijama likovnog prikazivanja i na proizvoljnosti vizualne percepcije. Goodman na ovim osnovama odbacuje zamisao slike kao kopije realnosti i iluzije, zalažući se za simbolički značenjski karakter prikaza ili slike. Za njega realizam prikazivanja ne počiva na količini informacija o svijetu nego na jednostavnosti i dostupnosti koja ovisi o naviknutosti promatrača na određene oblike prikazivanja. Stil prikazivanja na koji je promatrač navikao smatra se realističnijim, a takve slike sličnije realnosti: "Ako je prikaz stvar izbora, pravilnost stvar informacije, realizam je stvar navike." Za sliku se uvijek može kazati da je jedan oblik konvencionalnog poretka. Taj slikovni poredak izražava točku gledišta umjetnika ili njegove kulture. Korespondencije slike i njezine reference (predmeta prikazivanja) nisu samo zrcalni odraz, nego su posljedica javnih i prešutnih pravila simboličkog uređenja slikovne materije. Radikalizacija ovakve pozicije dovodi do stava da umjetničko djelo nikada doslovno ne prikazuje predmet, biće, situaciju ili događaj, nego prikazuje njihovo doživljavanje, razumijevanje, interpretiranje i vrednovanje u kulturi u kojoj je djelo nastalo. Ovakav stav briše granicu između prikazivačke (mimetičke) i neprikazivačke (apstraktne umjetnosti) pokazujući da je svako umjetničko djelo prikaz gledišta (načina viđenja i prikazivanja) kulture u kojoj nastaje. Radikalni relativizam uspostavlja identitet između pikturalnih i jezičkih (lingvističkih) sistema označavanja. U tom smislu poststrukturalistički interpretatori slikarstva i skulpture o slici i skulpturi govore kao o tekstu i tekstualnoj proizvodnji značenja vizualnim jezikom. Vanda Božičević zalaže se za tezu da slika uspostavlja svoja značenja slično jeziku, ali pri tome zadržava korisnu distancu koja se u poststrukturalizmu gubi: "Poznavanje slikovnih kodova i likovnih postupaka, međutim, razlikuje se od jezičkih kodova, po tome što se primarno sastoji u specifičnoj vrsti perceptivnog znanja, te u iskustvu samog slikanja. Stjecanje ove vrste znanja nije manje složeno od učenja jezika. Kao što jezik učimo slušajući govor i govoreći, tako do poznavanja slikovnih kodova i slikarskih postupaka dolazimo gledajući slike i slikajući, učeći iz slika o načinima naše interpretacije vidljivog i načinima nje-zinog iskazivanja, te slikajući primjenjujući naučeno. Budući da broj aktivnih slikara nije proporcionalan broju aktivnih govornika nekog jezika, većina ljudi vlada slikovnim kodovima samo pasivno i djelomično."

Zamisao prikazivanja (zapadna teorija mimezisa) kao jednog od osnovnih oblika stvaranja umjetničkog djela i bitne odrednice pojma slike bila je u umjetnosti XX. stoljeća podvrgnuta kritikama (apstraktna umjetnost), transformacijama (fantastičko slikarstvo, nova figuracija,) i obnovama (građanski realizam, socijalistički realizam, nacionalsocijalistička umjetnost, hiperrealizam, postmoderno slikarstvo). Neovisno o međusobnim razlikama, sve ove pozicije karakterizira napuštanje ontološko esencijalističkog kriterija zrcalne slike i razumijevanje prikazivanja kao *strategije* stvaranja likovnih umjetničkih prikaza. U građanskom i socijalističkom realizmu dolazi do pokušaja prikazivanja društvene realnosti modificiranjem europske tradicije mimezisa i njezinih devetnaest stoljeća dugih rješenja u neoklasicizmu, romantizmu, akademizmu i realizmu. Na primjer, američki slikar Philip Evergood kroz sinteze realizma i ekspresionizma prikazuje klasne i rasne sukobe u američkom društvu 30-ih godina. Naprotiv, francuski slikar Fernand Léger u svojem postkubističkom radu život radničke klase visokog modernizma prikazuje kroz modificirane aproksimacije realizma kubističkim načinima prikazivanja. Kritika prikazivanja u apstraktnoj umjetnosti (od pionira apstrakcije do visokog modernizma) zasniva se na namjeri da se slika (*painting* ili obojena površina, a ne *picture* ili prikaz) ili skulptura definira kao autonomna umjetnička pojavnost čija značenja ne proizlaze iz referencijalnog odnosa s predmetom koji bi trebalo prikazati, već: (1) iz izražajne (ekspresivne) sposobnosti umjetnika da apstraktnim oblikom izrazi svoje emocije, doživljaje, intuiciju, (2) iz unutrašnjeg formalno-likovnog poretka materijalnih i prostornih aspekata umjetničkog djela i (3) iz apstraktnih simboličkih struktura koje označavaju (semantiziraju) univerzalne značenjske, smislene i vrijednosne sadržaje, ciljeve i gledišta kulture u kojoj djeluje. U Greenbergovoj teoriji slikarstva pojam slike odvojen je od zamisli prikazivanja, da bi se suštinska priroda slikarstva po kojoj se ono razlikuje od drugih umjetnosti pronašla u plošnosti i pikturalnoj organizaciji plohe koja potvrđuje plošnost. Transformacija prikazivanja zasniva se na transformaciji i napuštanju ontološkog referencijalnog koncepta prikazivanja. Fantastičko slikarstvo zasniva se na prikazivanju nepostojećih fikcionalnih, književno formuliranih, vizionarskih ili halucinatornih predmeta, bića, situacija i događaja. Fantastičko slikarstvo preuzima modele izražavanja i prikazivanja karakteristične za mimetičku umjetnost i primjenjuje ih kao klišej, šablonu ili formalni okvir izražavanja fikcionalnih sadržaja i tematizacija koje se ne mogu prikazati jer nemaju konkretnu referencu u svijetu. Za fantastičko slikarstvo kompozicijske sheme prikazivanja (figuracija, perspektiva, predmetnost, iluzionizam, sličnost) samo su formalna sredstva postizanja likovnog prizora, a ne prikazivanja svijeta. U sličnom smislu nova figuracija koristi mimetičko prikazivanje kao strategiju izražavanja i komponiranja djela, a ne kao model doslovnog prikazivanja svijeta. Nova figuracija ima u izvjesnom smislu meta-prikazivački karakter, jer ne prikazuje samo vidljivi svijet nego i oblike, obrasce, zamisli prikazivanja iz povijesti umjetnosti i popularne kulture. Obnova slikarstva prikazivanja karakteristična je za različite povijesne umjetničke formacije: socijalistički realizam, nacionalsocijalističku umjetnost i postmodernu 80-ih godina. Socijalističkom realizmu i nacionalsocijalističkoj umjetnosti kasnih 20-ih i 30-ih godina svojstvena je upotreba mimetičkih modela prikazivanja utemeljenih u mimetičkoj zapadnoj tradiciji (klasicizam, romantizam, realizam) i njihova primjena na izražavanje ideoloških značenja, sadržaja i vrijednosti socijalističkog ili nacionalsocijalističkog društva. Prikazivački karakter slike ili skulpture je podvrgnut kriteriju direktne komunikacije koja se treba uspostaviti između slike, ideoloških ideala i što većeg broja neprosvijećenih ili prosvijećenih promatrača. U postmodernističkom slikarstvu 80-ih godina obnova prikazivanja nastaje iz sljedećih razloga: (1) smatra se da je s minimalnom i konceptualnom umjetnošću dovršen povijesni ciklus modernističke redukcije slikarstva i evolucije apstraktne umjetnosti, (2) smatra se da je svaka slika i apstraktna i prikazivačka, analogna tekstualnom uspostavljanju značenja, a to znači da su i apstraktne i figurativne slike apstraktne sheme ili obrasci, (3) smatra se da dovršenjem povijesti modernosti umjetnik ne može razvijati nove stilove izražavanja, nego da može slikarskim i kiparskim sredstvima reinterpretirati oblike prikazivanja i izražavanja iz povijesti umjetnosti. Postmodernističko prikazivanje ne zasniva se na sličnosti, vizualnom iluzionizmu i idealima podudarnosti nego na citatu, montaži, kolažu i simulaciji. Postmodernistička slika eklektički prikazuje povijesne načine prikazivanja tako što citira kompozicijske, ikonografske, simboličke i značenjske aspekte drugih umjetničkih djela. Citirani aspekti se kolažno-montažno povezuju u novu cjelinu. Simulacijsko prikazivanje zasniva se na stvaranju remakea ili djela koje treba izgledati kao djelo nekog povijesnog stila ili oblika izražavanja iz popularne kulture. Umjetnik, na primjer, stvara ekspresionističku skulpturu ili realističku sliku po svim pravilima odgovarajućeg stila, ali ne da bi izrazio svoje emocije ili doslovno prikazao neki predmet, situaciju ili događaj, nego da bi doslovno i parodijski prikazao

kako se prikazuje u povijesnom stilu. Smisao simulacijskog prikazivanja može biti: (1) uživanje u slikanju koje proizlazi iz dekadentnog i eklektičnog postpovijesnog bavljenja umjetnošću kao umjetnošću (transavangarda, neoekspresionizam, anakronizam), (2) analiza povijesnih uvjeta prikazivanja, na primjer, pripadnici grupe *Art&Language* su tijekom 80-ih godina realizirali primjere realističkog slikarstva da bi kritiku modernističke značenjske arbitrarnosti (proizvoljnosti) potkrijepili slikarstvom koje prikazuje vlastite ideološke i medijske uzroke, (3) parodijsko razračunavanje sa svakim sistemom iskrenog vjerovanja i povjerenja u jasan, konzistentan, estetski čist i umjetnički definiran oblik izražavanja. Na primjer, umjetnici kao što su Sigmar Polke, David Salle, Raša Todosijević ili grupa *Irwin* polaze od stava da su i mimetički i apstraktni oblici izražavanja ideološke forme koje društvo i institucije svijeta umjetnosti nameću, te je zadatak umjetnika iskrivljenim, retorički prenaglašenim ili doslovnim prikazivanjem postojećih i važećih sistema prikazivanja i izražavanja parodijski dovesti u pitanje svaku umjetničku, estetsku i ideološku dogmu.

LITERATURA: Bart19, Blin1, Božič1, Božič6, Božič7, Božič10, Brun1, Bry1, Bry3, Bry4, Buc1, Bula1, Bula2, Dav2, Derr12, Fos4, Fou3, Frasc3, Gibs1, Golds1, Good1, Good2, Good4, Good7, Gore1, Kud1, Kuhn1, Lepp1, Link1, Link2, Marin5, Marin6, Miš5, Mitch5, Olk1, Ow2, Prij1, Rot1, Rot3, Rot5, Rot6, Rot7, Rot8, Rot9, Rot10, Rot11, Rot13, Schef1, Schef2, Schef3, Schef4, Schef5, Schef6, Schef7, Schi1, Sm1, Sym2, Šuv28, Šuv40, Šuv46, Šuv48, Šuv49, Šuv52, Šuv115, Šuv128, Taylor1, Wallis3

Primarne strukture. Vidi: Minimalna umjetnost

Primarno slikarstvo. Vidi: Analitičko slikarstvo

Priroda umjetnosti. Priroda ili specifičnost umjetnosti je bitno svojstvo koje određuje umjetničko djelo i na osnovi kojeg se definira pojam umjetnosti. Razlikuju se četiri definicije prirode umjetnosti: (1) prema tradicionalnoj definiciji mimetičke umjetnosti priroda umjetnosti određena je suštinskom ontološkom povezanošću (odnosom, korespondencijom) umjetničkog djela i predmeta, bića ili svijeta koji prikazuje, (2) prema modernističkoj koncepciji priroda umjetnosti je specifično materijalno i morfološko svojstvo umjetničkog djela koje određuje predmet, događaj ili tekst kao umjetničko djelo i na osnovi kojeg se definira pojam umjetnosti. Na primjer, visokom modernizmu svojstvena je teza da je priroda slikarstva određena plošnošću, neiluzionizmom i apstraktnim dvodimenzionalnim oblicima, (3) u avangardi, neoavangardi i postavangardi kritizira se i destruira cjelovit i jedinstveni koncept prirode umjetnosti, odnosno, u konceptualnoj umjetnosti tvrdi se da je priroda umjetnosti politička, konceptualna i lingvistička, a ne medijska ili morfološka i (4) u postmodernizmu je pojam prirode umjetnosti relativiziran, pokazuje se da umjetnost nije umijeće, medijski rad ili proizvodnja predmeta, nego mnoštvo različitih oblika simboličkog, tekstualnog ili medijskog prikazivanja, stvaranja, razmjene i potrošnje značenja u kulturi, koji se ne mogu svesti na zajednički nazivnik. U postmodernoj kulturi ne govori se o posebnoj i jedinstvenoj prirodi umjetnosti, nego o modelima stvaranja (simulacije, prikazivanja) koji su povezani s produkcijom i potrošnjom značenja u popularnoj kulturi, masovnim medijima, politici, svakodnevnom životu.

LITERATURA: Dav1, Kosu2, Kosu14, Marg1, Marg2, Šuv63, Weit1

Prisutnost. Prisutnost je odlika umjetničkih djela apstraktnog ekspresionizma, postslikarske apstrakcije, minimalne umjetnosti, ambijentalne umjetnosti i *body arta* prema kojoj umjetničko djelo ne prikazuje svijet, ne izražava emocije i ne izaziva likovno estetske aspekte, nego potvrđuje mjesto i situaciju vlastitog postojanja u prostoru i vremenu. Zamisao mjesta kao bitne kvalitete umjetničkog djela anticipirana je u apstraktnom ekspresionizmu. Jackson Pollock slikao je po platnu rasprostrtom po podu krećući se po njemu. Platno je prisutno mjesto njegovog umjetničkog bivanja i trag njegove slikarske akcije. Barnett Newman je monokromne slike s vertikalnim trakama opisivao kao oznake mjesta. Monokromna površina slike je konkretno mjesto koje umjetničkim činom slikanja transcendira u univerzalno mjesto *bića*. U postslikarskoj apstrakciji monokromna površina platna (obojeno polje) tretira se kao konkretno materijalno mjesto ili podloga intervencije. Slika je odnos podloge (mjesta) i prisutnosti gestualnog ili geometrijskog znaka na podlozi. U minimalnoj i ambijentalnoj umjetnosti zamisao prisutnosti se radikalizira do eksplicitnog koncepta prisutnosti materije i predmeta u prostoru. Podne instalacije bakrenih ploča Carla Andrea ili rani specifični objekti (čelične kocke) Donalda Judda ne pokazuju ništa drugo osim prisutnosti u prostoru, označavajući konkretan prostor fizičkim prisustvom. U svjetlosnim ambijentima kalifornijskih umjetnika Roberta Irwina, Jamesa Turrella ili Marie Nordman prostor je određen prisutnošću ili odsutnošću svjetla. Opozicija prisutnosti i odsutnosti je kvaliteta uobličavanja prostora. Land art intervencije Richarda Longa, Waltera De Marie, Roberta Smithsona ili Michaela Heizera u divljoj prirodi i bespućima ukazuju na prisustvo ljudskog čina ili rada u prirodnom prostoru. Od

akcionizma preko body arta do performansa, prisutnost ljudskog tijela kao objekta i subjekta predstavlja bitnu odliku umjetničkog rada. Prisutnost ljudskog tijela ostvaruje se na dvije razine: (1) prisutnost tijela kao objekta među objektima (Terry Fox i Dennis Oppenheim izlagali su vlastito tijelo kao mjesto intervencije ili kao objekt-znak kojim su markirali prostor) i (2) prisutnost tijela kao subjekta koji djeluje i ponaša se (Gilbert & George su djelovanjem i ponašanjem u engleskom građanskom društvu ukazivali na ekscesni subjekt društvenih normi, na ponašanje prisutno u društvu).

LITERATURA: Battc1, Bread1, Hunt1, Kop2, Turre1

Privatni simbol. Privatni simbol je znak, vizualni izraz i oblik ponašanja kojim umjetnik govori o svojem privatnom životu i intimi. Zamisao privatnog simbola u modernističkom slikarstvu formulirana je autoportretima, autoportretima s modelom ili slikama ateljera. U avangardama, neoavangardama i postavangardama uspostavljena su tri modela privatnog simbola: (1) izjednačavanjem života i umjetnosti privatnom se simbolu daje ista važnost kao i visoko estetiziranim umjetničkim formama izražavanja, oblikovanja i prikazivanja (futurizam, kubofuturizam, dada, nadrealizam, neodada, fluksus, komune), (2) razvijanjem narativne fotografije, videa i performansa nastaje autobiografska umjetnost kojom umjetnik modelima (tekstom, fotografijom, filmom, videom i performansom) govori o svojoj subjektivnosti, željama, traumama, porodici, seksualnim sklonostima, sjećanjima, statusu žene, (3) u postmodernoj, tijekom 80-ih godina, razvijeno je esejističko i prozno introspektivno meko pismo kojim umjetnik govori o sebi, politici i vlasttom svijetu, pokazujući da ne postoji dominantna kulturološka metateorija, stil umjetnosti, ideologija i etički sistem, nego svijet otuđenog i izoliranog umjetnika. Prisutnost privatnog simbola u narativnoj fotografiji, videu i performansu, odnosno, tekstovima postmodernih umjetnika, ima tri usmjerenja: (1) tendencija da se umjetnik prikaže kao izuzetni mitski individuum (svojstveno strategijama individualnih mitologija ranih 70-ih: Joseph Beuys, Vito Acconci, Gilbert & George), (2) tendencija da se izuzetnost umjetnika kao stvaraoca ironijski i parodijski destruira do trivijalnosti, sentimentalnosti i privatnosti svakodnevnog života (postmoderni pristupi 80-ih: Francesco Clemente, David Salle, njemački Novi divlji, Jiři Georg Dokoupil, Vlado Martek) i (3) feministička tendencija koja privatni simbol unosi kao specifični element ženske subjektivnosti koji se suprotstavlja objektivnim, racionalnim i logocentričnim simbolima zapadne muške umjetnosti (Laurie Anderson, Mary Kelly, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Jenny Holzer, kao i Sanja Iveković, Vlasta Delimar).

LITERATURA: Abr4, Alfl, Doc1, Gold1, Gold4, Gold5, Jon2, Lipp12, Lipp14, Tuck2, Ver1, Wallis1, Wallis2

Proces. Proces je izmjena stanja i položaja tijela, predmeta, prostornih mjesta, oblika materije i energije koja se odvija u vremenu i ima strukturu događaja. Svaki događaj u vremenskom trajanju ima početak, razvoj i završetak.

U ranoj konceptualnoj umjetnosti analiziraju se postupci i procesi koji omogućavaju dematerijalizaciju umjetničkog objekta. Robert Barry realizirao je radove pomoću inertnih plinova (*Serija s inertnim plinovima helij, neon, argon, kripton, ksenon*, 1969.). Određena količina inertnog plina pušta se u atmosferu gdje se beskrajno širi. Radovi su realizirani na plaži, u pustinji i na planinama. Proces s plinom se odvija, ali se osjetilno ne može registrirati. Barry je radio s radijacijom i vremenom raspadanja radioaktivne materije od nekoliko sekundi do nekoliko stoljeća. U kasnijim radovima iz 70-ih istraživao je vrijeme tako što mu je simultano pristupao na različite načine: (1) kao gramatičkom vremenu riječi (glagola) koji izgovara, zapisuje na crtežu ili projicira projektorom, (2) kao realnom fizičkom vremenu (od vremena raspadanja radioaktivnog materijala, preko vremena listanja knjige do trajanja izgovaranja riječi) i (3) kao simboličkom vremenu kojim se prikazuje logika formalizacije vremena (od rada s cikličkim vremenom projekcije dijapozitiva na karuselu na kojem dijapozitivi kruže, do rada s dubinskim vremenom kada se na zidnim slikama ispod više slojeva boje nazire crtež drveta koji simbolički prikazuje povijesno vrijeme). Za razliku od Barryja koji radi s nevizualnim procesima i kao takve ih demonstrira, David Nez (grupa *OHO*) je radio s vizualizacijama nevizualnih fizičkih fenomena: (1) u radu *Električna grijalica termometar* (1969.) vizualizira toplotni proces pomoću termometra koji posredno pokazuje porast temperature i (2) u radu *Željezna cijev - željezna kosina* (1969.) niz kosinu od dva željezna profila pušta kotrljati željeznu cijev, posredno prikazujući djelovanje gravitacije. U dijagramskom radu *Vremenske strukture* (1970.) Nez je prikazao sistem kretanja četiri kocke po strukturi kvadratnog rastera, čime je koncept kretanja formalizirao u sistem prostornih kombinacija četiri elementa i putanja koje povezuju njihove različite položaje na rasteru. Dijagram je ostvaren kao filmski scenarij, čime je napravljen obrat od koncepta kretanja prema mogućoj realizaciji procesa. Njemački umjetnik Franz Erhard Walther realizirao je akcije i procese s

tijelom u prostoru, gradeći prostorne i vremenske odnose kao homologije mentalnom iskustvu procesa. On je uspostavio odnose između fizičkog i mentalnog kretanja. Franz Erhard Walther se kreće od jedne do druge točke, mijenjajući svoje mjesto u prostoru, pri čemu se mentalno koncentrira na točku u kojoj je prije bio, u kojoj jest u trenutku kretanja ili u koju će stupiti. Njegovi radovi imaju trostruku prezentaciju: oni su realni događaji, foto-dokumenti i dijagramske analize prostorno-vremenskih događaja.

U analitičkim istraživanjima konceptualne umjetnosti (Sol LeWitt, Mel Bochner, Mirko Radojičić, *Grupa* (∃ *Grupa 143*) procesi se formaliziraju kao sintaktičke logičke sheme konačnog broja vizualnih stanja predmeta ili slika iz kojih se može konceptualno rekonstruirati proces. Formalno prikazivanje predmetnih i vizualnih procesa zasniva se na primjeni pojma lingvističke sintagme: sintagma se uvijek sastoji od dvije ili više uzastopnih jedinica, stavljanjem u sintagmu jedan termin stječe svoju vrijednost time što je suprotstavljen onome što mu prethodi ili što slijedi, ili i jednom i drugom ujedno. Formalizacija procesa ostvaruje se suglasno vremenskoj logici koja fizičko i prirodno vrijeme prikazuje kao pravocrtni tijek izbrojivih uzastopnih prilika (trenutaka, stanja, točaka u vremenu). U konceptualnoj umjetnosti proces je: (1) uzastopni pravocrtni niz trenutaka (stanja) u vremenu i (2) opis, model i interpretacija termina koji se odnose na taj niz. Prema ovom modelu realizirane su sheme procesa, tako da se uzastopni pravocrtni niz izbrojivih stanja gradi od točaka, linija ili fotografija. Iz odnosa uzastopnih vizualnih struktura (točaka, linija ili fotografija) rekonstruira se realni ili zamišljeni fizički i vizualni proces. Konceptualne analize procesa su: (1) rekonstrukcije realnih fizičkih procesa (pojedine faze događaja su fotografirane ili dijagramski prikazane), (2) dijagramski i tekstualno su zamišljeni, opisani i projektirani mogući prostorno-vremenski događaji koji neće biti realizirani, nego će ostati samo ideja procesa i (3) konstruirani su hipotetički događaji suglasno vremenskim modelima prikazivanja događaja kako bi se pokazalo da umjetničko djelo kada prikazuje događaj ne prikazuje realni događaj, nego njegovu konceptualnu i teorijsku zamisao. Vizualni formalni hipotetički procesi koji prikazuju logiku vremenskog niza realiziraju se prikazivanjem potpunih događaja svih uzastopnih stanja. Iz nekih karakterističnih stanja ili samo iz početnog i krajnjeg stanja rekonstruira se struktura događaja, čime se ostvaruje mogućnost da promatrač mentalno i konceptualno projektira vlastitu logiku događaja. Formalni strukturalni model *procesa* realizirala je *Grupa 143* izvodeći sljedeće definicije: (1) pojam procesa je izveden iz pojma strukture i pojma niza (serije), (2) proces je niz struktura povezan formalnim pravilima, (3) pravila povezivanja struktura u niz su pravila sintakse i semantike, tj. sintaksa govori o prostornom uređivanju niza, a semantika o značenjima niza koja ukazuju na vrijeme, događaj i proces, (4) konstruirani niz struktura je diskontinuiran, što znači da se između dvije uzastopne strukture uvijek može umetnuti (interpolirati) struktura koja vremenski povezuje prethodnu i slijedeću. Za *Grupu 143* proces je lingvistička konstrukcija koja upravlja percepcijom, doživljajem i spoznajom realnih događaja.

LITERATURA: Bloc2, Brej3, Brej4, Cela2, Cela9, Cela10, Christov1, Con1, Con2, Con3, Đorđe1, Đorđe2, Đorđe3, Henr1, Kapr1, Kars1, Kir1, Kos1, Kult2, Lipp4, Lipp5, Lipp10, Luc6, Oho3, Oho4, oho5, Oho8, Petro7, Schmid1, Soh1, Szee1, Šuv6, Šuv7, Šuv8, Šuv9, Zab4

Procesualna umjetnost. Procesualna umjetnost je zbirni naziv za neoavangardne (hepening, neodada, fluksus) i postavangardne (akcionizam, akcija, body art, performans, siromašna umjetnost, anti form umjetnost) pokrete 60-ih godina. Procesualna umjetnost zasnovana je na transformaciji umjetničkog djela kao predmeta (slike, skulpture, objekta, asamblaža, kolaža) ili predmetne statične intervencije u prostoru (instalacije, ambijenta, land arta) u prostorno vremenski događaj ili proces. Termin procesualna umjetnost je varijanta termina postminimalna umjetnost. U kritici i teoriji umjetnosti na prijelazu 60-ih u 70-te godine postminimalnom umjetnošću nazivaju se postupci dematerijalizacije umjetničkog objekta ostvareni uvođenjem vremenske komponente u prostorne, tjelesne, materijalne i energetske realizacije. U procesualnoj umjetnosti događaji se ne prikazuju slikom, fotografijom ili filmom, nego se ostvaruju u realnom vremenu i prostoru. Dijagram, fotografija, film ili tekstualni opis su dokumenti umjetničkog djela koje se dogodilo u prostoru i vremenu. Razlikuju se sljedeći pristupi radu s procesima u umjetnosti: (1) procesi s ljudskim tijelom i ponašanjem (rituali, oblici ponašanja, činjenje i proizvođenje), (2) procesi s predmetima i prostornim odnosima predmeta (premještanje predmeta u prostoru, kretanje i uravnoteženje predmeta ili predmetne strukture u gravitacionom polju, na i u vodi) i (3) procesi s transformacijom materije i energije (radovi s vatrom, isparavanjem, kemijskim procesima, radijacijom).

LITERATURA: Bloc2, Brej3, Brej4, Cela2, Cela9, Cela10, Christov1, Con1, Con2, Con3, Đorđe1, Đorđe2, Đorđe3, Henr1, Kapr1, Kars1, Kir1, Kos1, Kult2, Lipp4, Lipp5, Lipp10, Luc6, Oho3, Oho4, oho5, Oho8, Petro7, Schmid1, Soh1, Szee1, Šuv6, Šuv7, Šuv8, Šuv9, Zab4

Produkcija. Produkcija je proces projektiranja, organizacije i realizacije umjetničkog djela koji se oslanja na društvenu podjelu rada u kulturi i umjetnosti.

Razlikuju se: (1) stvaranje - umjetnik (stvaralac) vlastoručno izrađuje umjetničko djelo preoblikujući materijalnu datost u originalni objekt kojim izražava i prikazuje svoja duhovna stanja, uvjerenja, spoznaje i doživljaje božanskog, prirodnog i ljudskog svijeta (tradicionalna mimetička umjetnost, ekspresionizam, visoki modernizam), kojma je svojstveno umjetničko djelo kao materijalni trag umjetnikovog čina (umjetnikove ruke), (2) izrada *(making)* - umjetnik (slikar, kipar) vlastoručno izrađuje likovni predmet ili strukturu predmeta, koristeći umjetničku i zanatsku vještinu oblikovanja vizualne, materijalne i prostorne forme (konstruktivizam, konkretizam), umjetničko djelo ne pokazuje nužno trag umjetnikove ruke, ali ukazuje na njegovu vještinu, koncentraciju, moć vizualizacije, opredmećenja i oblikovanja predmeta i (3) produkcija - umjetnik djeluje u suvremenom (modernom, postmodernom društvu) u kojem postoji podjela rada, on je autor koji smišlja umjetnički rad, realizira njegov projekt u konceptualnim, duhovnim, estetskim, ideološkim, ekonomskim, tehničkim i umjetničkim aspektima, ali realizaciju prepušta stručnjacima (grafičarima, fotografima, video i filmskim snimateljima, režiserima, metalostrugarima, ljevačima, slikarima, ličiocima).

LITERATURA: Artla22, Bart17, Benj3, Benj4, Fou5, Golds1, Kempe1, Mano1, Šuv68

Programirana umjetnost. Vidi: Kibernetička umjetnost, Kompjutorska umjetnost, Neokonstruktivizam, Nove tendencije

Progresija. Progresija je rastući niz brojeva prema nekom matematičkom pravilu. U aritmetičkoj progresiji između dva uzastopna člana niza postoji stalna razlika, na primjer, 1, 6, 11, 17, 22, 27, 33 ..., pri čemu je razlika između dva uzastopna člana broj 5. U geometrijskoj progresiji svaki član, osim početnog, dobiva se iz prethodnog množenjem konstantnim brojem, na primjer, 1, 3, 9, 27, 81, 243, ..., pri čemu je konstantni broj množenja 3. Fibonaccijeva progresija (Leonardo Fibonacci, 1180.-1250.) je, na primjer, brojčani niz 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, ... koji je realiziran po sljedećem zakonu: 1+1, 1+2, 2+3, 3+5, 5+8, 8+13, 13+21, ... Zamisao progresije kao i drugih brojčanih nizova bila je karakteristična za tradicionalne harmonijske i proporcijske sisteme slikarstva, skulpture, arhitekture i glazbe. Interes za progresiju pokazivali su i mistički učenjaci koji su u brojnim odnosima tražili ključ za razrješenje duhovnih i kozmičkih tajni.

Razrađenu poetiku slikarstva zasnovanu na progresiji ostvario je njemački slikar Paul Klee od 1920. do 1930. godine, tijekom predavačkog rada na Bauhausu. On je povezao matematičke zamisli progresije s istraživanjima kompozicijskih pravila i zakona slikarstva. Pokazao je da se vizualizacijom progresije mogu opisati i strukturalno prikazati različite vrste fizičkih kretanja tijela, na primjer, kretanja nastala organskim rastom biljke, djelovanjem sile teže ili apstraktna kretanja točaka i linija u ravnini. Posebno poglavlje u njegovim teorijskim i pedagoškim tekstovima predstavljaju istraživanja vizualizacije spiralne linije iz brojčanog niza. Osim formalnih istraživanja, Klee je vizualnim i brojčanim članovima pripisivao i metaforička poetska značenja pa tako iz produljivanja promjera proizlazi živa spirala, a njegovim skraćivanjem likovni prikaz umire jednim trzajem u točki. Opadajuće brojčane nizove ili regresije nazivao je progresijama pesimista.

U neokonstruktivizmu i novim tendencijama 60-ih, zamisli progresije primjenjivale su se kao osnova vizualizacije optičkih struktura koje su trebale pokazati: (1) mogućnost ostvarivanja serijalnog poretka koji transformira prostorni Gestalt u linijski niz i (2) mogućnost postizanja optičkog iluzionističkog efekta virtualne vibracije linija i površina na osnovi pravilnog brojčanog poretka. Radove zasnovane na progresijama realizirali su između ostalih Manfredo Massironi, François Morellet, Ivan Picelj, Juraj Dobrović, Vjenceslav Richter. U minimalnoj, postminimalnoj i konceptualnoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina progresija se istražuje kao koncept. Za razliku od Kleea, progresije nisu tretirane kao kompozicijske osnove slike, a za razliku od neokonstruktivizma, one nisu osnova optičkog efekta nego su logički i matematički poredak koji prethodi vizualnom i vizualno određuje u instancama nastajanja, pojavljivanja i izgleda. Karakteristična je težnja prevladavanja vizualnosti i prikazivanja progresije kao modela na osnovi kojeg umjetnik misli i koncipira rad. Progresija često postaje sam umjetnički rad. Američki postminimalist Mel Bochner pokazao je da se umjetnička djela zasnivaju na primjeni dosljedne logike, na primjer, na progresijama, shemama matematičke logike i teorije skupova, a ne na subjektivnom i slučajnom odlučivanju. Talijanski umjetnik, pripadnik pokreta siromašne umjetnosti, Mario Merz prostorne je instalacije od različitih materijala (od sijena do neonskih cijevi) zasnivao na Fibonaccijevoj progresiji. On je elemente instalacije dovodio u međusobne odnose suglasno Fibonaccijevoj

progresiji. Beogradski konceptualni umjetnik Paja Stanković (*Grupa 143*) je u radu *Teorija broja u domenu vidljivo-čujnih manifestacija* (1978.) brojne progresije vizualizirao odnosima crno bijelih kvadrata u formi sheme grafičkog rastera. Grafičku shemu je zatim povezao s muzičkim tonovima i izveo klavirsku kompoziciju za četiri ruke. Time je pokazao da progresija kao shema odnosa apstraktnih elemenata može biti doslovno realizirana u različitim medijima i umjetnostima. S progresijama su radili: Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt, Walter de Maria, Hanne Darboven, kao i Mirko Radojičić (*Grupa Kôd*), Vladimir Kopicl (*Grupa (∃)*.

LITERATURA: Allo5, Battc1, Battc3, Boc1, Gee1, Jac2, Law1, Legg1, Lew2, Lew3, Lipp5, Lipp6, Lipp7, Lipp9, Lipp10, Mey1, Rich2, Šuv3, Šuv5, Šuv6, Šuv8, Šuv9, Šuv16, Šuv65

Projekt. Projekt je nacrt i plan ostvarivanja zamisli, vizije i političkog, umjetničkog ili tehničkog cilja. U umjetnosti modernizma projektom se označava nacrt i plan postupka ostvarivanja preobražaja društva i umjetnosti. Projekt je povezan sa zamislima društvenog, tehničkog i umjetničkog napretka. Prema Arganu u projektiranju umjetnosti postoji smisao, interes i strast življenja koja se ne nalazi u neutralnoj i nepogrešivoj logici tehničkog projektiranja. Ma kakav bio, opstanak umjetnosti u budućem svijetu ovisi samo o projektu današnje umjetnosti za umjetnost budućnosti. Prema Filibertu Menni moderni umjetnik radikalno se suprotstavlja velikoj klasičnoj i renesansnoj tradiciji. Istovremeno, odbijanje i odbacivanje povijesti neposredno upućuje na totalno umjetničko angažiranje u sadašnjosti, na zahtjev da se stvori apsolutno moderan stil, jedinstveno sredstvo koje bi bilo sposobno informirati modernog čovjeka o novoj stvarnosti i omogućiti mu njezino mijenjanje. Projekt je bitna odrednica modernizma kao društva zasnovanog na stalnom razvoju. Avangardistički projekt zasniva se na radikalnom revolucionarnom preobražaju društva, tehnike i umjetnosti, a modernistički projekt na evolucijskom postupnom transformiranju cjeline društva. Projekt avangardi do Drugog svjetskog rata ima odlike globalne univerzalne utopije i projekcije idealnog društva. Projekt neoavangardi 50-ih i 60-ih godina ima odlike konkretne utopije tehničke realizacije avangardnih ideala (neokonstruktivizam) ili konkretne utopije individualnog ili mikrosocijalnog preobražaja ljudske jedinke (fluksus, hepening). U postavangardama (land art, body art, siromašna, procesualna, postminimalna i konceptualna umjetnost) projekt ima karakter tehničkog, medijskog i konceptualnog nacrta i plana realizacije ili koncipiranja umjetničkih zamisli. Projektom se naziva umjetnički rad koji se može, ali ne mora realizirati kao slika, skulptura, performans, ambijent, proces s materijalima i energijama. Postavangardni projekt kao tekstualno dijagramski nacrt (koristi se i alternativni termin koncept ili konceptualni umjetnički rad) ostvaruje logičke, konceptualne, mentalne i strukturalne funkcije na razini planiranja i zamišljanja umjetničkog djela. Umjetničko djelo kao projekt je ideja umjetničkog djela i ideja umjetnosti.

Postmoderni duh vremena počinje se ostvarivati u postmodernoj umjetnosti kasnih 70-ih i ranih 80-ih godina. Achille Bonito Oliva na primjer, u tekstovima o transavangardi ukazuje kako je modernistička koncepcija umjetnosti kao projekta društvenog preobražaja izgubila svaki smisao. Stav da je umjetnost postmoderne postpovijesna označava društvenu situaciju, kulturu i umjetnost u kojoj nema razvoja. Povijest epohe je dovršena, kraj epohe obilježava dekadencija koja eklektički proživljava i prepričava vlastitu povijest, odnosno, nastaje prijelazni (trans) period u kojem nije moguće formulirati projekt budućnosti, nego samo jezičku igru tragovima prošlosti. Postmodernistička kritika projekta, a time i modernizma, zasniva se na odbacivanju pravocrtnog povijesnog tumačenja modernizma. Povijest umjetnosti XX. stoljeća ne prikazuje se više kao pravocrtni, logični razvoj moderne umjetnosti (redukcije i apstrakcije). Ona ukazuje na mnoštvo umjetnički i estetski vrijednih, bočnih i marginalnih linija koje modernistička teorija napretka nije mogla prihvatiti i interpretirati u okviru modernističkog *historicističkog projekta*. Nakon ranih kritičkih analiza i apokaliptičkih odbijanja modernističkog projekta, pojavljuje se i njegova *obrana*. Tako se ističe *obrana* projekta modernosti njemačkog filozofa, pripadnika kritičke teorije Jürgena Habermasa. Po njemu, projekt moderne je nedovršen, a postmodernistička projekcija kraja povijesti (postpovijesti, prijelazne epohe) izraz je buđenja političkog, etičkog i umjetničkog konzervativizma koji karakterizira globalna društvena kretanja u zapadnoj kulturi nakon poraza *novog senzibiliteta* 1968. i opće recesije 70-ih godina.

LITERATURA: Arg3, Arg6, Arg11, Arg16, Den72, Den85, Den93, Hab1, Hab5, Oliv4, Oliv5, Ug2

Propozicija. Propozicijom se naziva sadržaj misli, informacija i iskaza (rečenica, diskursa, tekstova, slika). Propozicija može biti izrečena na različitim jezicima i prikazana različitim medijima. Propozicija "pada kiša" može biti izrečena na hrvatskom jeziku "Pada kiša", engleskom jeziku "It's raining", a može biti prikazana i na slici na kojoj su naslikane kišne kapi. Immanuel Kant je uveo razlikovanje analitičkog

i sintetičkog razrađeno u logičkom pozitivizmu i analitičkoj filozofiji. Propozicija je analitička ako je istinita na osnovi značenja svojih termina. Propozicija je sintetička ako se njena istinitost utvrđuje iskustvenom provjerom.

LITERATURA: Aye1, Duv2, Kant2, Kosu2, Kosu4, Kosu12, Kosu13, Kosu14, Šuv63, Urk1, Urk2

Prostor. Prostor je jedan od fizikalnih pojmova kojim se opisuje pojavnost, izgled i prisutnost svijeta. Tri polazne definicije prostora su: (1) prostor je mjesto (gdje se nešto nalazi) i sredina-okružje (ono u čemu se nešto nalazi), tj. prostor obuhvaća i time smješta (pozicionira) stvari i bića, (2) prostor nije sredina u kojoj se raspoređuju stvari, nego sredstvo kojim položaj stvari postaje moguć, tj. prostor nije okružje stvari nego univerzalna mogućnost njihovih odnosa i (3) prostor je apstraktna, konceptualna, logička i matematička kategorija kojom se opisuje položaj stvari, odnos između stvari i cjelina mogućih odnosa stvari, tj. u formalnom smislu govori se o idealnom prostoru nulte dimenzije (točke), jednodimenzionalnom prostoru (linije), dvodimenzionalnom prostoru (ravne površine), trodimenzionalnom prostoru (fizičkom prostoru), četverodimenzionalnom kontinuumu prostora (trodimenzionalni prostor i vrijeme), kao i o n-dimenzionalnim *mogućim* prostorima matematike (topologija). Trodimenzionalni prostor se najčešće smatra iskustvenim fizičkim prostorom i njime se opisuje konkretni perceptivni svijet. Osnovni parametri prostora su dimenzije (visina, dužina, širina), smjerovi (naprijed-natrag, lijevo-desno, gore-dolje) i veličine (malo-veliko, blizu-daleko).

Estetski prostor je prostor u kojem je moguć estetski doživljaj ili estetska kontemplacija prirodno lijepog i umjetnički lijepog. Prostor u umjetnosti (umjetnički prostor) je fizički prostor koji je oblikovan, konstruiran ili određen radom umjetnika i time definiran kao umjetničko djelo (prostor slike, prostor skulpture, instalacija, ambijent, prostor performansa). Vizualni prostor je svaki fizički prostor percipiran osjetom vida. Vizualni prostori su prostori filma, kazališta i likovnih umjetnosti. Likovni prostor je prostor skulpture i slike, instalacije, ambijenta i performansa. Likovnim prostorom dominiraju pikturalni i skulpturalni aspekti ravne površine, površine u prostoru, stvari, tijela, mase, volumena i strukture.

U umjetnosti XX. stoljeća prostor je jedno od osnovnih područja rada. Karakteristični prostori likovnih i vizualnih umjetnosti su: (1) prostor prikazan u umjetničkom djelu (virtualni prostor), (2) konkretni prostor samog umjetničkog djela (prostor površine slike, prostor koji slika prekriva na zidu, prostor koji obuhvaća prostorna površina skulpture, prostor u kojem su postavljeni dijelovi skulpture ili u kojem su postavljene skulpture) i (3) konkretni prostor koji sintetizira i identificira umjetničko djelo (prostor koji prikazuje i pokazuje) i konkretni prostor koji zauzima i u kojem se nalazi, tj. uspostavljen je identitet prikazanog, pokazanog i konkretnog prostora (konkretna umjetnička djela, instalacije, ambijenti).

Ako se usporedi tradicija europske umjetnosti i definiranje prostora u modernoj umjetnosti, može se izvesti sljedeća razlika: (1) oživljavanje površine u slikarstvu proces je transformacije aktualne površine *platna* u virtualni prostor koji je prikaz i simbolizacija umjetničke vizije (tradicionalno shvaćanje) i (2) realizacija površine u slikarstvu proces je redukcije i transformacije virtualnog prostora u aktualnost i konkretnost prisutnog prostora platna (modernističko gledište). Modernu umjetnost karakterizira kretanje od simboličkih i zamišljenih virtualnih prostora prema konkretnim doživljajnim prostorima. Idealan prostor modernističkog slikarstva je pikturalan ravni dvodimenzionalni prostor površine slike. Idealni prostori modernističke skulpture su: (1) čist, zatvoren i time cjelovit plastički volumen, tj. cjelovito tijelo kod kojeg je jasna razlika između vidljivog vanjskog i nevidljivog unutrašnjeg prostora (skulptura do Rodina), (2) otvorena prostorna forma koja otvara volumen i plastičku površinu skulpture pretvara u prostorno otvorenu površinu (od futurizma i kubizma do vitalističke skulpture Henryja Moorea) i (3) prostorna struktura koja je raspored elemenata (geometrijskih i organskih) u prostoru, pri čemu se razlikuje unutrašnji strukturalni raspored predmeta (prostor konstrukcije) i vanjski raspored (instalacija u prostoru). Modernu skulpturu karakterizira dvostruki prostorni odnos, tj. odnos konkretnih prostornih rasporeda elemenata u skulpturi (postoje fizičke veze između elemenata skulpture) i raspored elemenata strukture u širem prostoru (elementi su u prostorno-vizualnom odnosu, ali ne i u međusobnoj fizičkoj vezi). Engleski kipar Anthony Caro izlagao je prostor unutar skulpture tako što je, na primjer, u skulpturi *Jednog ranog jutra* (1962.) fizički povezao različite čelične i aluminijske profile. Iako ne čine jedinstveno zatvoreno tijelo definirane mase i volumena, elementi su međusobno povezani (dodirom) u strukturu (skelet) i time definiraju unutarskulpturalne prostorne odnose. Osam čeličnih kutija *Bez naziva* (1968.) američkog minimalista Donalda Judda čine instalaciju, budući da je svaka kutija zasebno tijelo u prostoru. Pri tome su suprotstavljena dva prostora: prostor kutije (zatvoreni prostor) i prostor instalacije (otvoreni prostor prostornih odnosa kutija). Za instalacije, ambijente i

performanse bitno je da stjecanje iskustva o prostoru umjetničkog djela, što znači da on ne djeluje pasivno na promatrača nego da se promatrač kreće u njemu, proživljava ga, razumijeva, prisvaja i otkriva njegova unutrašnja značenja. Ambijentalni radovi, na primjer, koridori Brucea Naumana ili svjetlosni ambijenti Jamesa Turrella ne pokazuju ništa drugo osim mogućnosti direktnog i doslovnog doživljaja prostora (dimenzija, veličine, smjerova). Land art realizacije u prirodi omogućavaju umjetnicima rad makroskopskim prostorom pustinje, jezera, rijeke, planine. Prostor *land arta* je konkretan i doslovan u svojoj pojavnosti i izgledu, a makroskopski u svojoj protežnosti prostorno-vremenske recepcije.

Postmoderna umjetnost se vraća virtualnim prostorima, ali različito od tradicije likovnih umjetnosti, ona više ne govori o likovnim virtualnim prostorima nego o virtualnim prostorima elektronskog ekrana, kompjutorskih simulacija ili slikarskog i kiparskog prikazivanja oblika, shema, klišeja i načina prikazivanja prostora u tradicionalnoj i modernoj umjetnosti. U postmodernoj umjetnosti prostor je simulacijski prostor, a ne konkretni aspekt doživljaja. Čak i prostorna pojavnost pojedinačnog umjetničkog djela (slike, skulpture, instalacije, ambijenta, performansa, video projekcije) ne tumači se kao prostorni fenomen nego kao simbolički prostorni prikaz. Postmoderna umjetnost ukazuje na preobražaj prostornog fenomena u simbolički poredak i simboličkog poretka u artificijelni simulacijski fenomen projekcije simulacijske realnosti.

LITERATURA: Beli2, Beli3, Beli5, Beli11, Brej11, Brook2, Burg13, Defl, Den8, Den70, Đorđe3, Đorđe5, Fou17, Gie1, Gligor2, Gligor5, Grosz, Grž12, Kern1, Kraus12, Merle3, Pae2, Petro2, Petro3, Petro4, Petro5, Petro6, Pog7, Rot13, Say4, Stojan3, Šuv8, Šuv10, Šuv11, Šuv12, Šuv13, Tra1, Vir4, Zab3, Žen1

Prostorni dinamizam. Vidi: Kinetička umjetnost

Prošireni mediji (expanded media). Prošireni mediji su oblici intermedijalnog rada umjetnika zasnovani na proširivanju i umnožavanju svojstava pojedinačnog umjetničkog medija i njemu odgovarajuće discipline. Djela proširenih medija karakterizira postojanje osnovne discipline koja se razvija, proširuje i prekoračuje, različito od multimedijalnog rada u kojem dolazi do sinteze različitih ravnopravnih medija i umjetnosti.

Od 1972. do 1978. održavan je festival *Proširenih medija* u Studentskom kulturnom centru u Beogradu. Organizatori festivala bili su Biljana Tomić, Božidar Zečević i Dunja Blažević. Festival je obuhvaćao eksperimente u likovnim umjetnostima, kazalištu, glazbi, filmu, videu i fotografiji. Duhovnu klimu nije određivao neoavangardni duh tehnološkog razvoja i eksperimenta u umjetnosti nego teorija konceptualne umjetnosti i postkonceptualistička istraživanja ambijenta, performansa, videa, filma, zvuka, ponašanja umjetnika. Na festivalu su, između ostalih, sudjelovali Vladan Radovanović, Paul Pignon, Dalibor Martinis, Sanja Iveković, Nuša i Srečo Dragan, grupa šest autora iz Beograda, Braco Dimitrijević, *Grupa šestorice* iz Zagreba, grupa *Bosch+Bosch*, Radomir Damnjanović Damnjan, *Grupa 143*, Joseph Beuys, Gina Pane, Luigi Ontani.

LITERATURA: Den92, Festival1, Proš1, Proš2, Radov13, Sus2, Sus3, Yo1

Prošiveni bod (Point de capiton). Prošiveni bod je intervencija novog označitelja koji sam po sebi ne donosi nikakvo novo značenje, ali koji, upravo kao takav, vrši čudesnu preobrazbu cjelokupnog danog značenjskog polja. Prošiveni bod redefinira čitljivost danog značenjskog polja (književnog teksta, slike, fotografije, filmskog kadra). Jacques Lacan je uveo pojam prošivenog boda u četvrtom dijelu seminara *O psihozama*, gdje ga razrađuje na primjeru prvog čina Racineove drame *Atalija*. Po njemu ta preobrazba značenja pripada poretku označitelja kao takvom. Nikakva akumulacija, nikakvo slaganje, nikakva suma značenja ne mogu mu dati za pravo. Slavoj Žižek kao primjer prošivenog boda navodi opis koji je u povodu filma *Vampir* izrekao redatelj Carl Theodor Dreyer: "Zamislite da sjedimo u sasvim običnoj sobi. Iznenada nam netko priopćava da se s druge strane vrata nalazi mrtvac. Soba u kojoj sjedimo iznenada se mijenja. Sve u njoj je drugačije; svjetlo i atmosfera su se promijenili, premda su zapravo ostali isti. A to se zbilo zato što smo se mi promijenili, a predmeti su onakvi kakvim ih vidimo. Taj učinak bismo voljeli postići u ovom filmu".

LITERATURA: Kord7, Kord8, Lac2, Šuv94, Šuv103, Wrig1, Žiž8, Žiž31

Protiv interpretacije. *Protiv interpretacije* je jedan od stavova kritike i teorije umjetnosti iz 60-ih godina po kojem je trebalo odbaciti, kritizirati ili destruirati interpretativnu ulogu i moć kritike, teorije i povijesti umjetnosti, kao i estetike ili filozofije umjetnosti, utemeljen u revolucionarnom naporu dostizanja same doslovne i autentične prisutnosti i djelovanja umjetničkog djela i umjetnosti, prekoračivanja praga metaforičkog prikazivanja umjetnosti i pokazivanja umjetnosti u realnom (neposrednom) izgledu artefakta, značenja, oblika života i društvenosti. Pojam je uvela i razrađivala Susan Sontag. Nasuprot ovakvim stavovima o doslovnosti, stajala su polazišta analitičke

estetike, hermeneutike (Paul Ricoeur), strukturalizma i poststrukturalizma (Barthes, Kristeva), analitičke estetike (Danto), da ne postoji doslovno umjetničko djelo nego je ono uvijek već postavljeno kao interpretacija i povezano (intertekstualno) s drugim interpretacijama unutar kulture.

U postmoderni se pojavljuje i zamisao i ideologija koja se može označiti sintagmom *protiv interpretacije*. Pritom ne postoji težnja za doslovnošću i neposrednošću recepcije umjetničkog djela i umjetnosti kao u kasnom modernizmu nego eksplicitan teorijski stav da je svaka interpretacija pogrešna i opterećujuća nužnost koju treba dekonstruirati (razlagati, omekšavati, odlagati ili razlučivati, uvoditi u igru/kombinatoriku razlika, višeznačnosti, mekih izraza). Drugim riječima, priznaje se nužnost interpretacije (metajezičkog horizonta), ali se ona shvaća kao izraz moći, represije i dogmatskog nametanja modernističkog reda ili racionalnosti. Metajezičkoj interpretaciji (povijesnim naslagama interpretativnih značenja na određenom djelu) suprotstavljaju se diskursi koji pokazuju proboj od metajezika prema prvostupanjskoj razini privatnog, književnog, medijskog, političkog ili spolnog *glasa* (pisanja o umjetnosti). Paradoks postmodernog *antiteorijskog stava* ili stava *protiv interpretacije* je u tome što je on jedino moguć kao teorijski stav i interpretacija (pojedinačni projekt za posebnu namjenu).

LITERATURA: Ferr1, Hass1, Hass2, Oliv10, Oliv16, Sont2

Provokacija. Provokacija je umjetnička gesta, oblik ponašanja ili izražavanja kojim umjetnik krši uobičajene i dominantne društvene, moralne, političke i estetske norme. Umjetničko djelo nema isti provokativni učinak u različitim vremenskim razdobljima i različitim društvima. Provokativni učinak umjetničkog djela ovisi o društvenoj toleranciji-netoleranciji, građanskim slobodama i političkim i tržišnim mehanizmima kojima društvo prihvaća ili ne prihvaća djela i ponašanje umjetnika kao umjetnost i društvenu vrijednost. Pojam provokacije jedan je od bitnih pojmova avangardi, neoavangardi i postavangardi kao ekscesnih i kritičkih umjetničkih praksi moderne i postmoderne kulture. Umjetnički rad i ponašanje umjetnika može izazvati provokaciju bez namjere umjetnika da bude provokativan. S druge strane, provokacija može biti svjesni umjetnički čin ako je aspekt poetike umjetnika. Iako zamisao provokacije nije bila u namjerama impresionista ili prvih apstraktnih slikara (Kandinskog, Kupke, Delaunayja), njihova djela izazvala su skandal jer su kršila estetske norme i redefinirala pojam prikazivanja (impresionizam) i slikarstva kao umjetnosti (apstraktno slikarstvo). Zamisao provokacije, šoka, kritike i destrukcije umjetničkih, estetskih i moralnih građanskih vrijednosti sadržana je i u fovizmu (sam naziv pokreta; divlji), futurizmu koji se zalaže za rušenje građanskih institucija kulture (muzeja) i za rat, dadaizmu koji odbacuje i destruira društvene vrijednosti zapadnog građanskog društva, kubofuturizmu koji se zalaže za egzistencijalni i jezički eksces i revoluciju, u konstruktivizmu koji negira ekspresiju, trag umjetnikove ruke i sam pojam umjetnosti i u nadrealizmu koji teži egocentrizmu umjetnika koji se prepušta radu nesvjesnog i izražavanju nesputane seksualnosti. U neoavangardama zamisao provokacije bitna je za neodadu, fluksus i hepening gdje dolazi do integracije umjetnosti i života, a time i do radikalnih umjetničkih, etičkih i političkih ekscesa. Provokacije neodade i hepeninga su destruktivne i antiutopijske, dok je za fluksus karakteristična utopijska vizija emancipacije i preobrazbe života, politike, seksualnosti i kreativnosti radikalnom i emancipirajućom umjetnošću.

Bitna je razlika između umjetničke provokacije: (1) u zapadnim društvima provokacija se izražava kršenjem autonomije umjetnosti (umjetnik nije samo stvaralac nego i političko i seksualno biće) i vrijednosti potrošačkog društva, odnosno, provokacija u zapadnoj umjetnosti imala je za umjetnika ekonomske, a vrlo rijetko i političke posljedice, (2) u istočnim realsocijalističkim društvima umjetnička je provokacija uvijek interpretirana kao politički eksces, s političkim posljedicama (zabrana umjetničkog djela, rada, hapšenje i isključenje iz javnog društvenog života).

U ranim postavangardama karakteristična su tri oblika provokacije: (1) estetsko-umjetnička provokacija tržišta i umjetničkog svijeta dematerijalizacijom umjetničkog objekta na prijelazu 60-ih u 70-te, (2) provokacija u ekspresionističkom i feminističkom body artu i performansu, kad se umjetnici bave oblicima seksualnog ponašanja kao što su sadomazohizam, autoerotizam, ekshibicionizam, homoseksualnost (Valie Export, Judy Chicago, Marina Abramović, Lynda Benglis), i (3) teorijska provokacija konceptualne umjetnosti i poststrukturalističke francuske teorije slikarstva *(Support-Surface)* gdje je bavljenje umjetnošću zamijenjeno teorijskim analitičkim i političkim radom koji je u dominantnoj kulturi identificiran kao rad izvan umjetnosti. Postmodernističke provokacije su: (1) simulacije avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih provokacija s naglašenim retoričkim estetizmom i erotiziranošću koja odbacuje ideale visokog modernizma (erotske fotografije Roberta Mapplethorpea, skulpture simulakrumi kiča masovne kulture Jeffa

Koonsa), (2) provokacije u umjetničkom svijetu, na primjer, povratak slikarstvu u transavangardi i odbacivanje modernističkog naslijeđa početkom 80-ih (3) povratak neokonzervativizma u postmodernoj kulturi, što vodi obnovi cenzure i cenzorskih zabrana. Paradoksalno, postmoderni neokonzervativizam obnavlja tabue, ekscese i provokacije, reinterpretirajući (osuđujući) umjetnička djela koja su tijekom 70-ih i 80-ih nastajala kao normalna postavangardna i postmoderna umjetnička praksa (uskraćivanje financijske pomoći za Mapplethorpeove izložbe, kritika i osuda feminističkog i homoseksualnog radikalizma u umjetnosti, cenzuriranje klasičnih radova hepening umjetnice Carolee Schneemann) i (4) retroavangarda (Slovenija), neonacistička um-jetnost (Njemačka) i umjetnost perestrojke (SSSR, Istočna Europa) kao način simuliranja i provociranja tabu tema totalitarne politike, na primjer, izlaganje umjetničkog djela umjetnosti nacionalsocijalizma kao socrealističkog djela *(Neue Slowenische Kunst)*.

LITERATURA: Abr4, Alf1, Bado3, Bax1, Ff1, Ff2, Harr22, Hjo1, Kusp12, Jon2, Ver1

Psihoanaliza. Psihoanaliza je teorija subjekta (psihičkih pojava) koju je utemeljio Sigmund Freud krajem XIX. stoljeća. Prema Freudu psihoanaliza je praktična medicinska (terapijska, liječnička) djelatnost i metapsihologija. Kao metapsihologija psihoanaliza ne razmatra samo konkretne slučajeve psihičkih pojava nego i karakteristične ili idealizirane slučajeve prikazane ili izražene književnim, likovnim, kazališnim ili filmskim umjetničkim djelom. U stogodišnjoj povijesti psihoanaliza je intertekstualnom razmjenom s umjetnošću interpretirala umjetnost (psihoanalitička teorija umjetnosti) i postala poetička teorija umjetničkog stvaranja (nadrealizam, apstraktni ekspresionizam, akcionizam, postmoderna umjetnost). Odnos psihoanalize i umjetnosti tijekom XX. stoljeća očituje se kao: (1) Freudov interes za umjetnost i utjecaj Freudove teorije i njegovih neposrednih sljedbenika na moderne umjetničke pokrete, (2) Jungova teorija kolektivnog nesvjesnog i arhetipa, odnosno, teorija simboličkih međusobnih utjecaja zapadne i istočnih kultura, (3) Freudomarksizam kao kritičko i utopijsko bavljenje ljudskom emancipacijom i oslobađanjem (kritička teorija frankfurtskog kruga) i (4) strukturalistički (Jacques Lacan) i poststrukturalistički (lakanovci, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Marcelin Pleynet, Jean-Louis Schefer, Braco Rotar, Slavoj Žižek) okvir analize umjetničkog djela od 60-ih do 90-ih godina.

Freudova psihoanaliza. Freudova psihoanaliza je ishodišna psihoanalitička teorija referentna za sve kasnije teorije kao reinterpretacije i revizije, na primjer, Lacanov povratak Freudu. Tijekom posljednjeg desetljeća XIX. stoljeća Freud je eksperimentirao hipnozom i sugestijom, izvodeći metodu: (1) obrade kojom pacijent biva oslobođen kočnica i kritičkog stava prema analizi i (2) interpretacije podataka prikupljenih tijekom razgovora. Iz ovako koncipirane metode izvedeno je osnovno pravilo slobodnih asocijacija koje nalaže pacijentu da govori sve što mu padne na pamet, čak i ako mu se neka misao čini neugodnom, besmislenom, nevažnom ili nepovezanom s predmetom razgovora. Slobodne asocijacije trebaju omogućiti pristup potisnutim elementima psihičkog života. U strogom smislu potiskivanje je radnja kojom subjekt nastoji gurnuti ili zadržati u nesvjesnom predodžbe (misli, slike sjećanja) povezane s nagonom. U vrlo širokom smislu, asocijacijama se naziva sva građa verbalizirana tijekom psihoanalitičke seanse. Freud je interpretaciju tako dobivenog verbalnog materijala, koji istovremeno predstavlja istraživački i terapijski zahvat, nazvao psihoanalizom. Između 1899. i 1905. Freud objavljuje temeljna djela *Tumačenje snova, Psihologija svakidašnjeg života, Tri rasprave o seksualnosti* i *Dosjetka i njezin odnos s nesvjesnim*. Freud je psihoanalizu razradio kao opću i sveobuhvatnu znanost koja opisuje, objašnjava i interpretira cjelokupni psihički život. Njegova se teorija zasniva na dualizmu seksualnih nagona usmjerenih održanju vrste i individue. Svjesni dio čovjeka predstavlja samo površinu psihičkog ustrojstva koje je najvećim dijelom nesvjesno. Nagoni i želje potisnute u nesvjesno postaju vidljive u omaškama, snovima ili neurotskim simptomima. Nagoni su potisnuti tijekom razvoja dječje seksualnosti koja počinje neposredno nakon rođenja, a dostiže vrhunac između treće i pete godine, kada nastaje Edipov kompleks, tj. privrženost djeteta roditelju suprotnog spola i neprijateljstvo prema roditelju istog spola. Od 1905. do 1920. psihoanaliza se poprima razmjere pokreta, čiji su pripadnici J. Breuer, Carl Gustav Jung, Ernst Johns, Karl Abraham, Sandor Ferenczi, Alfred Adler i drugi. U tom razdoblju razvija se psihologija ega. Jung i Adler odvajaju se od Freuda 1911. godine. Adler razvija psihologiju ega, zanemarujući pitanja nesvjesnog i seksualnosti. Jung razvija teoriju kolektivnog nesvjesnog i metodu simboličke analize univerzalnih znakova (arhetipova). Poslije 1920. godine Freud revidira svoje stavove, razlikujući nagone života (seksualnost, libido: eros) i nagone smrti i agresivnosti (thanatos). U tom razdoblju razvijaju se i klinička istraživanja koja objašnjavaju psihološke mehanizme represije i melankolije. Nova teorija psihičke strukture subjekta razlikuje tri sistema: id (on),

ego (ja) i super-ego (nad-ja). Id je sjedište nagona i potisnutih želja, ego u dodiru s realnošću kontrolira percepciju i akcije, a super-ego nastaje idealizacijom i identifikacijom s roditeljima, prvim objektima ljubavi u edipovskoj fazi. U super-egu nalazi se porijeklo savjesti, samopoštovanja i osjećaja krivnje. Djelovanje ega i super-ega stvara barijeru nagonima i potisnutim željama.

Iako nije izgradio psihoanalitičku estetiku, za Freuda je umjetnost objekt analize, kojoj je pristupao slično kao analizi govora, snova i omaški. Njegove analize umjetničkih djela, umjetnosti i kulture su *Sumanutost i snovi u "Gradivi" V. Jensena, Jedna uspomena iz djetinjstva Leonarda da Vincija, Michelangelov Mojsije, Dostojevski i oceubojstvo, Nelagoda u kulturi, Motiv biranja kovčežića, Meduzina glava, Totem i tabu* itd. Freudov pristup umjetnosti, tj. interpretaciji umjetničkog djela, zasniva se na: (1) analogijama između psihičkih pojava i umjetničkog djela i (2) polazištu da je umjetničko djelo *govor* koji se može interpretirati, kao i bilo koji drugi govor, metodom slobodnih asocijacija. Psihoanalitički pristup kulturi i umjetnosti očituje se u Freudovoj tvrdnji da je seksualni nagon kod čovjeka snažnije izražen i postojaniji nego kod većine viših životinja, budući da je u potpunosti prevladao periodičnost. On kulturnom radu stavlja na raspolaganje izrazito velike količine energije i to zahvaljujući posebno izraženoj specifičnosti, sposobnosti potiskivanja svojeg cilja, a da bitno ne smanji intenzitet. Ova sposobnost zamjenjivanja prvobitnog seksualnog cilja nekim drugim, koji nije više seksualni, naziva se sposobnošću sublimacije. Sposobnost sublimacije omogućava transformaciju seksualne energije u kulturnu i umjetničku vrijednost. Estetsko zadovoljstvo Freud tumači kao analogiju seksualnog zadovoljstva (privlačnost, zavođenje). Estetsko zadovoljstvo omogućava gledaocu uživanje u vlastitim fantazmima, bez prigovora i stida. Freud se u većini tekstova o umjetnosti prvenstveno bavi psihoanalitičkom biografijom autora (Leonardo da Vinci, Dostojevski), a tek sporadično umjetnošću. Za njega je umjetničko djelo *govor* koji se može koristiti u psihoanalitičkoj analizi. U analizi Michelangelove skulpture *Mojsije* bavi se psihoanalitičkom interpretacijom umjetničkog izraza u klasičnom smislu: onim što je izraženo sadržajem djela ili izražajnošću same figure. Freudovo tumačenje ukazuje da bi lik Mojsija trebalo sagledati ne kao provalu gnjeva nego kao susprezanje bijesa. U toj skulpturi Freud vidi studiju o obuzdanom gnjevu, tj. o samokontroli. Psihoanalitičke interpretacije umjetnosti poslije Freuda umjetničko su djelo shvaćale kao neutemeljeni *govor* koji, slično omaški ili snu, otkriva potisnute nagone i želje, tj, nesvjesno. Proces stvaranja umjetničkog djela stoga se tumači kao proces koji sažima i potiskuje nagone i želje. Umjetničko djelo ne izražava samo ono što umjetnik namjerava izraziti ili prikazati nego i ono što skriva sam od sebe (potisnuto u nesvjesno, metaforično ili simbolički skriveno). Psihoanalitička teorija umjetnosti prevodi formalne likovne aspekte djela u seksualne simbole ili simbole koji imaju porijeklo u seksualnom.

Direktni Freudovi utjecaji očituju se u poetici nadrealizma. Različito od psihoanalitičke teorije umjetnosti koja umjetničko djelo promatra kao *govor* koji pokazuje ono što njegov autor nije mogao direktno izreći, nadrealizam psihoanalizu uzima kao polazište mišljenja o umjetnosti i kao skup uvjerenja, zamisli i klišeja interpretacije i modela prikazivanja pomoću kojih se može istraživati umjetnost, odnosno stvarati umjetničko djelo. Nadrealizam je ukazao na četiri modela primjene psihoanalize: (1) automatska poezija i crtež zasnovani na izgovaranju riječi ili crtanju bez svjesne kontrole, nastali s namjerom da nesvjesno *govori* samo i da se *izrazi*, (2) fetišistički karakter postojećih predmeta koji se koriste u umjetnosti (ready-madei), očituje odnos predmeta i subjekta rascjepom onoga što se želi i onoga tko želi, (3) sam život, odnos prema sebi i vlastitom umjetničkom *geniju* tipičan je izraz nadrealističkog narcizma koji je prikriven dendijevskim ponašanjem, (4) umjetničko djelo doslovno mimetički prikazuje san ili apsurdnu situaciju, tako da se u njemu (njegovoj vizualnoj priči) vidi učinak nesvjesnog analogno pripovijedanju sna, djelovanju šale ili omaške.

Lacanov povratak Freudu. Djelovanje francuskog strukturalista i osnivača teorijske psihoanalize Jacquesa Lacana, koji je i sam 30-ih godina bio sudionik nadrealističkog pokreta, od kasnih 40-ih do 80-ih godina označava povratak Freudu i psihoanalizi. Njegov pristup vodio je velikoj eklektičkoj i baroknoj teoriji deskripcije i interpretacije zapadne civilizacije. Lacan je 1964. osnovao *École Freudienne de Paris* koju je ukinuo 1980. godine, a u ožujku 1981. osnovao je *École de la Cause freudienne.*

Polazište Lacanove psihoanalize je pitanje kako freudovska terapija, tj. primjena slobodne asocijacije i analitičkog liječenja može utjecati na realno ishodište sistema identifikacije i predočavanja. Za Lacana ne postoji teorija nesvjesnog kao zasebno područje proučavanja nego teorija analitičke prakse koja otkriva strukturu za koju tvrdi da je struktura nesvjesnog, a psihoanalitičar je sastavni dio samog pojma nesvjesnog. Lacanova teorija zasniva se na nekoliko strukturalno-lingvističkih modela psihoanalitičkih pojmova: (1) psihoanaliza tek pomoću lingvistike

može postati znanost pa se zato teorijska psihoanaliza često služi matematičkim formalizacijama (matemima, grafovima i topološkim prikazima), (2) psihoanaliza otkriva u nesvjesnom cijelu strukturu jezika, tj. nesvjesno je strukturirano kao jezik, (3) analiza jezika zasniva se na znaku određenom binarnim odnosom označitelja i označenog, tj. na desaussureovskoj semiotici, (4) dominantni element znaka je označitelj, a označitelj je i čista materijalnost otvorena različitim značenjima i ono što predstavlja subjekt drugog označitelja (ovaj označitelj bit će označitelj zbog kojeg svi ostali označitelji predstavljaju subjekt), (5) razlikuju se pojmovi *simboličkog, imaginarnog* i *Realnog*, tj. *simboličko* je djelovanje i efekt jezika kojim nastaje smisao i značenje, *imaginarno* je slikovni prikaz, a *Realno* je ono što se ne može simbolizirati (praznina), tj. ono što je različito od svakidašnje realnosti koju vidimo i koja je uvijek u području *simboličkog*, (6) simptom je defekt simbolizacije, tj. središte netransparentnosti i u subjektu neverbaliziranog, koji nestaje kada se pretvori u riječ pa je stoga psihoanaliza terapija liječenja zasnovana na simbolizaciji, (7) između onoga što se kaže i onoga što se htjelo reći uvijek postoji raskorak pa psihoanaliza traži slabe točke tih razlika, (8) krug prirode i krug kulture ne mogu se poistovjetiti, što znači da ne postoji cijelo nego samo *ne-cijelo (Pas-Tout)* koje pokazuje razliku, nekomplementarnost i nehomolognost muškog i ženskog, (9) ne postoji metajezik (legitimni jezik općih zakona mišljenja, djelovanja i ponašanja), (10) prijenos (transfer) je odnos između analitičara i analiziranog, a temeljno svojstvo prijenosa je pokretanje realnosti nesvjesnog kod pacijenta. Pritom, protuprijenos (kontratransfer) je djelovanje nesvjesnog kod pacijenta na analitičara. Na osnovi opisanih shema i aksioma Lacanova i lacanovska teorijska psihoanaliza izgradile su modele interpretacije teksta, simbola, intersubjektivnih odnosa, želje, itd. Kao i ostali produkti kulture, umjetnost je za Lacana područje istraživanja nesvjesnog. U formalnom smislu analiza slike, skulpture, fotografije ili filma vodi od *simboličkog* i *imaginarnog* poretka vizualnih i likovnih prikaza pronalaženju znaka i otkrivanju označiteljskog poretka *(Realnog)*. Otkriveni označiteljski poredak pokazuje kako nastaje smisao svijeta i omogućava sažimajuća, potiskujuća, prikrivajuća simbolička i imaginarna značenja. Umjetničko djelo (gestualni trag, likovna forma, simbol, prikaz) postaje mjesto ili tijelo (pomaknuti objekt) fantazmatskog zadovoljenja želje. Ali, umjetničko djelo je i simptom, mjesto koje otkriva predigru nesvjesnog koja uokviruje, upravlja i ograničava sve ono što će biti izraženo kao simboličko ili imaginarno. Ovako formulirana teorijska psihoanaliza postala je osnova analize umjetnosti. Lacanovsku teoriju prvi su primijenili francuski teoretičari umjetnosti Marcelin Pleynet i Jean-Louis Schefer te slikari Marc Devade i Louis Cane (poststrukturalizam, semiologija slikarstva). Tijekom 70-ih i 80-ih godina metode lacanovske analize razrađivane su u teoriji fotografije (Victor Burgin), teoriji filma (Laura Mulvey, Kate Linker, Slavoj Žižek), teoriji i povijesti umjetnosti (Braco Rotar, Jure Mikuž, Radoman Kordić).

Postpsihoanaliza Deleuzea i Guattarija. Francuski filozof Gilles Deleuze i psihoanalitičar Félix Guattari razvili su utjecajnu post-psihoanalitičku teoriju. Njihova proučavanja obuhvaćaju raspon od postmarksizma (kritička teorija društva) i psihoanalitičkih modela prikazivanja subjektivnih, mikrosocijalnih do društvenih odnosa. Koriste novi, metaforički jezik koji treba omogućiti da se čuje glas Drugoga, u koji uvode termine rizom, Drugi, kraljevska i nomadska znanost, stroj. Kraljevske znanosti imaju linearnu strukturu i teže dominaciji (vladajuće, univerzalne). Nomadsku znanost karakterizira stalno kretanje, bez zaposjedanja teritorija (područja moći i vladanja). Psihoanaliza promišlja, ali i u praksi osigurava (na primjer, u krugu porodice) kanaliziranje želja cenzurom i autocenzurom. Umjesto da kreativne potencijale koriste za oslobađanje čovjeka, podsvjesno i nesvjesno služe reprodukciji sistema: shizofrenija je samo krajnost kapitalizma. Oni utemeljuju shizoanalizu koja počinje tamo gdje psihoanaliza zakazuje. U njihovoj shizoanalizi želja nije više gubitak ili otuđenje nego mogućnost stvaranja, tj. ona djeluje kao socijalno produktivna sila. Važan termin u njihovim teorijama je rizom. Rizom je model prikazivanja svijeta različit od modela drveta (povijesnog drveta, porodičnog stabla, uzročnog lanca događaja). Rizom je klupko, prostorna mreža, mnoštvo točaka u međusobnim odnosima. Model rizoma analogan je postmodernoj kao kulturi nakon povijesti. Nema više razvoja, sve se može dovesti u vezu s bilo čime. Kultura i umjetnost postoje kao rizom, tj. splet umjetničkih, estetskih, psiholoških, političkih i seksualnih razlika. Rizom je antigenealogija, što metaforično znači: zemljopisna karta, dijagram, labirint, otvoreni prostor, jazbina s glodavcima. Rizom isključuje centralni organ i vladu, on je antietatistički i molekularan. Njemački teoretičar umjetnosti Hans-Thies Lehmann je primjenom teorije rizoma interpretirao djela modernih i postmodernih umjetnika: Paula Kleea, neokonstruktivista Gerharda von Graevenitza, transavangardista Francesca Clementea, konceptualnog umjetnika Daniela Burena. Ove vrlo različite radove karakterizira odsustvo sre-

dišta, nepostojanje hijerarhijske kompozicijske strukture, višeznačnost, širenje u prostoru i širenje značenja (metafora, alegorija).

Psihoanalitička metoda. Ako se usporedno analiziraju psihoanalitičke teorije, tada: (1) psihoanaliza umjetničko djelo tumači kao izraz psihičkih stanja i (2) likovni, vizualni ili jezički izrazi se smatraju *govorom*. Na toj osnovi moguće je izvesti sistematizaciju postupaka psihoanalitičkih teorija umjetnosti.

Prva sistematizacija: (1) djelo se čita kao izraz nagona autora ili subjekta, tj. kao simptom koji treba prevesti iz vizualnog u jezičko, (2) djelo se odčitava i istražuje analizom sublimacije (pomicanja i premještanja od seksualnog nagona i želje, u umjetnički i kulturološki izraz), tj. zasniva se teorija ega, (3) umjetničko djelo tumači se kao proces materijaliziranja fantazije, tj. kao *imaginarno* i *simboličko* uobličavanje fantazije u jeziku umjetnosti.

Druga sistematizacija: (1) likovni (ili umjetnički) prostor je analogija ili paralela nesvjesnom prostoru, (2) odčitavanje umjetničkog djela je izraz emocionalnog otuđenja nastalog zbog nedostatka govora Drugog i (3) usmjerenost na istinu umjetnosti i na ulogu koju prostor umjetnosti može ostvariti u konstituciji psihoanalize kao teorije.

Psihoanaliza ukazuje na putove preobražaja likovne i vizualne forme u značenja koja otvaraju scenu ljudske drame (seksualnosti, fantazije, želje, nedostatka, *necijeloga*, potiskivanja, nemoći, gubitka).

LITERATURA: Ba1, Bad1, Camp1, Do1, Dele1, Dele6, Dele9, Dele10, Dele18, Dolar1, Dolar2, Dolr3, Dolar4, Dolar5, Dolar6, Felm1, Felm2, Felm3, Flax1, Fren1, Fren2, Fren3, Fren4, Fullerp1, Galloop1, Gom3, Hand1, Hand2, Irig3, Jun1, Jun2, Jun3, Jun4, Jun5, Kap1, Kord1, Kord 2, Kord 3, Kord 4, Kord 6, Kord 7, Kord 8, Kris18, Kris20, Kris21, Lac1, Lac2, Lac3, Lac4, Lac5, Lac6, Lac7, Lac8, Lac9, Lac10, Lac11, Lac12, Lac13, Lag1, Lao1, Lap1, Martin1, Massu1, Melv3, Prob1, Rado5, Schwarzd1, Savić2, Suz1, Šuv94, Teor1, Silv1, Tria1, Turk1, Wrig1, Wrigh1, Zup1, Zup2, Zup3, Zup4, Želj1, Žiž1, Žiž2, Žiž3, Žiž4, Žiž5, Žiž6, Žiž7, Žiž8, Žiž9, Žiž10, Žiž11, Žiž12, Žiž13, Žiž14, Žiž15, Žiž16, Žiž17, Žiž18, Žiž19, Žiž20, Žiž21, Žiž22, Žiž23, Žiž24, Žiž25, Žiž26, Žiž27, Žiž28, Žiž29, Žiž30, Žiž31, Žiž32, Žiž33, Žiž34

Psihodelična umjetnost. Psihodelična umjetnost obuhvaća slikarstvo, dizajn i svjetlosne ambijente kasnih 60-ih godina. Psihodelična umjetnost kao pokret karakteristična je za alternativnu, hipi i rock kulturu Zapadne obale Sjedinjenih država. Ona nastaje: (1) prikazivanjem fantazija izazvanih drogom (psihodeličkog iskustva) i (2) dizajniranjem prostora (plakati i njihov postav u prostoru, light show) u kojem se odigravaju *psihodelične seanse.* Od psihodelične umjetnosti se očekuje analogija psihodeličnom iskustvu i stoga se opisuje kao umjetnost ekstaze, jakih osjetilnih podražaja i proširenih perceptivnih mogućnosti. Psihodelično slikarstvo je dekorativna umjetnost nastala upotrebom ornamentalnih *patterna* načinjenih od uzoraka koji podsjećaju na mandale ili ornamente istočnjačkih tkanina. Apstraktne organske ili geometrijske sheme dekorativno se povezuju s figurativnim prikazima, crtežima iz stripova ili s omota gramofonskih ploča. Koriste se jake umjetne boje koje trebaju dočarati ekstatički trans i dovesti do retinalnog orgazma, kako je pisao Timothy Leary. Predstavnici psihodeličnog slikarstva su Isaac Abrams i Martin Sharp. Svjetlosnim efektima realiziranim za rock koncerte i prostore za ples (kaleidoskop efekt, laserska svjetlost, rotaciono svjetlo) postiže se sinestezijski doživljaj koji treba odgovarati "tripu" (psihodeličnom doživljaju).

LITERATURA: Gos1, Psy1, Rosz2, Walk3

Punk kultura. Punk kultura je pro-anarhistička subkultura mladih povezana sa punk rockom koja je nastajala od 1977. do 1980. godine u Velikoj Britaniji i zapadnim metropolama (London, Los Angeles, Melbourne). Punk kultura je djelomično bila reakcija pretežno nezaposlene radničke omladine i omladine srednje klase kasnih 70-ih na hipi romantizam i utopizam karakterističan za omladinu srednje klase 60-ih. S druge strane, Punk nastaje kao reakcija na radikalni neoliberalni tačerizam u Velikoj Britaniji, kao i preuzimanje taktika negativiteta iz tradicije dade i situacionizma u odnosu na estetiziranu pop kulturu 70-ih. Punk stil je bio zasnovan na formuli: *do-it-yourself.* Zasnivao se na ciničkom odnosu prema vrijednostima kasnog kapitalizma prizivanjem eklektičnog i vulgarnog izgleda, nacističkih simbola, mazohističkih ukrašavanja tijela, odbijanja pro-testantske etike rada, isticanjem otuđenja, automatiziranosti, artificijelnosti, *trash* urbanosti, seksualne nasilnosti. Punk kultura je prijelomni eksces između posljednjih utopija kasnog modernizma 60-ih i antiutopizma kao postpovijesnog postmodernizma 80-ih.

LITERATURA: Benn1, Brew1, Garo1, Shu1, Žiž5

Punk rock. Punk rock je glazbeni stil/žanr koji je povezan s nastankom i širenjem punk kulture kasnih 70-ih godina. Punk glazba je bila brza, agresivna i glasna, a u početku zasnovana na dominaciji živog izvođenja. Cinička iskrenost je bila osnovna odrednica punk glazbenog izraza. Tekstovi punk pjesama su bili kolažnog karaktera i s naglašenim provokativnim političkim, seksualnim ili svakodnevnim sloganima. Predstavnici punk rocka su grupe *Sex Pistols*, *Stranglers*, *Clash*, *Damned*, *Buzzcocks*, *New York Dolls*, Talking Heads, Richard Hell, itd.

LITERATURA: Benn1, Brew1, Garo1, Shu1, Žiž5

Puls. *Pulsom* Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois nazivaju specifičnu vremensku komponentu unutar vizualnog ili ambijentalnog umjetničkog rada. Dok je iz visokog modernizma vremenska komponenta isključena kao pojavnost različita od fenomena pikturalnog ili skulpturalnog, odnosno, kao svojstvo teatralizacije naspram modernističke autokritike i autonomije izgleda likovnog djela, u rubnim ili radikalnim primjerima modernizma fenomen vremena se uvodi u umjetničku praksu na vrlo različite načine: (a) vremenska nepostojanost nekih djela enformela, procesualne umjetnosti, antiform i siromašne umjetnosti, (b) uvođenje performativnih činova na očekivanom *mjestu* objekta (artefakta, zatvorenog i završenog djela-koje-je-objekt) od Duchampovog tjelesnog ponašanja (*Tonsure*, 1921.) preko Pollockovog akcionog čina slikanja (*dripping*) do hepeninga i performansa 60-ih i 70-ih godina, (c) stvaranje djela koja *se zasnivaju na fenomenima* pokreta, kretanja, pulsa, udara, primicanja, odmicanja, preobrazbe, itd. (od Duchampovog ready-madea *Kotač bicikla* (1913.) preko *Rotoreljefa* (1925.) i kinetičke umjetnosti do radova procesualne umjetnosti s energijom), (d) rad s diskontinuitetima perceptivnog polja (vidljivo-nevidljivo, vizualno-neviđeno, viđeno-nevizualno, itd.), (e) funkcija brzine koja mijenja perceptivno polje i objekt čvrste forme (jasnog Gestalta) čini da izgleda kao besformni efekt materije/energije u predoblikovnom stanju, (f) različite optičke/vizualne iluzije koje remete identitet objekta, odnosa statično-dinamično, plošno-trodimenzionalno, (g) uspostavljanje analogija između optičkog pulsa i seksualnog pulsa, duchampovski rečeno, između opsesivne pulsacije i kopulatornog kretanja.

LITERATURA: Hind1, Hind2, Holli1, Holli2, Kraus8, Kraus16, Kraus19, Kraus20, Mou1, Stoe1

Purizam. Purizam je nastao razvojem kubizma u smjeru idealizacije jasnoće, reda i egzaktno izvedenog geometrijskog poretka kompozicije slike. Purizam je nastao kao umjetnost utopijskog obećanja industrijskog klasicizma i industrijske estetike. Slikar Amédée Ozenfant i slikar i arhitekt Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) stvorili su teoriju umjetnosti i arhitekture koja proističe iz kubizma i industrijskog oblikovanja novog vizualnog poretka. Ozenfant i Jeanneret su u knjigama *Après le Cubisme* (1918.) i *La Peinture Moderne* (1924.) razradili teoriju novog industrijskog oblikovnog klasicizma i funkcionalizma. Za njih su novi produkti masovne industrijske proizvodnje ostvarivali čiste forme kao što su ih ostvarivali grčki kipovi kurosa ili renesansne brončane skulpture. Analiza čistih klasičnih oblika povijesnih primjera antičke i renesansne umjetnosti pruža modernom umjetniku univerzalne oblikovne principe prema kojima treba prosuđivati stvaralačke forme. U tom smislu zadatak modernog umjetnika je stvoriti novi vizualni svijet, suglasno masovnoj industrijskoj proizvodnji. Te su teze razrađivali u časopisu *L'Espirit nouveau* (1920.-1925.). U broju 17 iz 1922. Jeanneret i Ozenfant su objavili geometrijske analize kompozicije svojih slika. Za njih je slika bila područje racionalnog matematičkog plastičkog oblikovanja. Jeanneret (*Nature morte à la pile d'assiettes*, 1920.) i Ozenfant (*Falcon, guitare, verre et bouteille à la table verte*, 1920.) su slikali mrtve prirode jer su željeli na neutralnoj tipskoj temi (neutralni tipski objekt slikanja) pokazati svoj konstruktivni oblikovni aparat. Tragajući za univerzalnim suštinskim svojstvima vizualnog oblikovanja, razvili su specifičnu vrstu teorijsko-estetičkog i slikarskog esencijalizma. Za izložbu dekorativne umjetnosti koja je održana u Parizu 1925. godine, predložili su koncept objedinjavanja umjetnosti, dizajna i arhitekture u novu produktivnu i proizvodnu industrijsku praksu. Jean Cocteau je njihove teorijske i praktične zamisli i realizacije interpretirao kao "povratak redu" i tumačio ih je kao taktike revolucionarne i kulturalne gerile 20-ih. Slikar Fernand Léger je razvio kubističku, puristički orijentiranu slikarsku praksu i teoriju tijekom 10-ih i 20-ih godina. Zalagao se za urbanu industrijsku umjetnost i njegov je kubizam bio slikarstvo prikazivanja modernog industrijskog svijeta novim geometrijskim jezikom razvijenog kubizma (*Le Remorqueur*, 1918., *La Ville*, 1919. ili *Elément Mécanique*, 1924.). Léger je u tekstovima proklamirao novu industrijsku estetiku oblikovanja, popularni ples i polikromnu arhitekturu. Slikari bliski purističkoj poetici su u pojedinim razdobljima razvoja kubizma bili Robert Delaunay s prikazima urbanih pariških eksterijera (*L'Équipe de Cardiff*, 1912.-1913.), Juan Gris (*Violon et Verre*, 1918.), Jean Metzinger (*Nature Morte, la Lampe*, 1916.), Albert Gleizes (*Composition avec Deux Nus*, oko 1920.).

LITERATURA: Barr1, Batc1, Frye1, Gaig4, Harr32, Harr45, Lég1, Stan1

Q

Queer. *Queer* je pojam koji primarno označava neuobičajeno, nekonvencionalno, ekscentrično ponašanje. U suvremenoj teoriji kulture i, posebno, roda (*gender*) pojam *queer* zbirno označava različite neuobičajene načine seksualnog ponašanja i nekonvencionalizirane identitete: muški homoseksualni (*gay*), ženski homoseksualni (lezbijski), biseksualni, trans-seksualni. Termin se, također, primjenjuje i za neuobičajene oblike heteroseksualnog ponašanja koji se ne uklapaju u dominantne kulturalne modele monogamnog heteroseksualnog odnosa. Pritom, koncept *queera* se ne definira ontološki determiniranim opozicijama: uobičajeno-neuobičajeno, prvo-drugo, dominantno-marginalno ili heteroseksualno-homoseksualno nego se ukazuje na pluralnosti, prisutnosti i ravnopravnosti različitih, najčešće nestabilnih i relativnih rodnih identiteta i seksualnih ponašanja u povijesnim i suvremenim zapadnim društvima.

LITERATURA: Coopers1, Fus1, Jay1

Queer teorija kulture i umjetnosti. Queer teorija je jedna od teorijskih grana suvremenih kulturalnih studija (*cultural studies*). Queer teorija se odnosi na teorijsko prikazivanje i interpretiranje specifičnih rodnih identiteta kao otvorenih i ravnopravnih kulturalnih pojava, pri čemu se kritički problematizira oštro i kategorično ontološko razlikovanje binarnih suprotnosti u rodnim identitetima: heteroseksualni-homoseksualni ili gay-lezbijski. Dok se u gay studijima definira posebnost muškog, a u lezbijskim studijima posebnost ženskog homoseksualnog identiteta u individualnom, kulturalnom i društvenom smislu, u queer studijima se proučava mnogostrukost i međusobna uvjetovanost društvenih i rodnih identiteta. Na primjer, kao što se homoseksualno promatra kao drugost heteroseksualnog, tako se i heteroseksualno promatra kao drugo u odnosu na homoseksualno, lezbijsko, transseksualno ili biseksualno. Osim toga se u okviru queer teorije različiti rodni identiteti promatraju kroz pitanja o građanskim i ustavnim pravima.

Queer teorija je relativistička i antiesencijalistička teorija pluralnih identiteta i njihovih društvenih, kulturalnih i umjetničkih izvođenja. Teorija je relativistička i antiesencijalistička budući da interpretira rodne individualne, mikrosocijalne i makrosocijalne identitete kao društvene konstrukcije. Prethodnikom ili začetnikom queer teorije i filozofije se smatra Michel Foucault, a značajni su utjecaji filozofskih i psihoanalitičkih tekstova Jacquesa Derridae, Félixa Guattarija, Gillesa Deleuzea, Hélène Cixous. Predastavnici queer teorije su: Judith Butler, Diana Fuss, Jonathan D. Katz, Whitney Davis, Leo Bersani, Ulysse Dutoit.

Queer teorija i povijest umjetnosti je orijentirana na istraživanja i tumačenja tragova ili upisa, odnosno, identifikacija pluralnih rodnih identiteta ili seksualnih ponašanja u povijesti, prije svega, zapadne umjetnosti (književnosti, slikarstva, filma, teatra, baleta, opere). Prema Whitney Davis povijest umjetnosti se kao znanstvena i teorijska disciplina interpretira kroz modele kulturalnih studija. Time je omogućeno da se teorijska rasprava umjetnosti razvije od sporadičnih pitanja o homoseksualnosti u umjetnosti unutar opće i hegemone heteroseksualne povijesti umjetnosti do pitanja gay, lezbijskih i queer identiteta u stvaranju i recepciji umjetničkih djela. Leo Bersani i Ulysse Dutoit su u knjizi *Caravaggio's Secrets* tumačili probleme prikazivanja, sugeriranja i upisivanja odnosno, iščitavanja heteroseksualnog, homoseksualnog, biseksualnog spolnog identiteta unutar Caravaggiovog slikarskog opusa. Jonathan D. Katz je u polemici s feminističkom teoretičarkom umjetnosti Moirom Roth izveo metodologiju queer interpretacije djelovanja i ponašanja umjetnika Marcela Duchampa, Johna Cagea, Mercea Cunninghama, Jaspera Johnsa i Roberta Rauschenberga. On ne polazi od makropolitičkog tumačenja prema rodnom nego relativnost rodnog identiteta i specifičnog seksualnog ponašanja postavlja kao uzorak kroz koji promatra političko, društveno, kulturalno i umjetničko u visokom modernizmu hladnoratovske epohe. Engleski vizualni umjetnik (slikar, redatelj) Derek Jarman je nizom filmova (*War Requiem*, *The Garden*, *Queer Edward II*, *Caravaggio*, *Wittgenstein*) programski tretirao povijesne i aktualne modele prikazivanja *queer* ponašanja i identiteta.

LITERATURA: Ars3, Bergm1, Brett1, But1, But2, Coop1, Coopers1, Dan10, Ext1, Fou4, Fou7, Fou8, Fus1, Geor1, Jar1, Jar2, Jay1, Jon1, Jon2, Lan1, Lau1, Oq1, Ow5, Roth2, Sup1, Witt5, Wittig1

R

Radijalno slikarstvo. Radijalno slikarstvo je metaforični naziv za visokomodernističko slikarstvo Ivana Tabakovića u drugoj polovini 50-ih godina. Radijalno slikarstvo zasniva se na promatranju i prikazivanju prirode i čovjeka iz središta vlastite osobe i svijesti. To je koncepcija modernističke umjetnosti koja paradoksalno i provokativno suočava apstraktno, fikcionalno i racionalno u likovnom djelu. Slikarski opus Ivana Tabakovića formirao se od 1914. do 1977. godine. Učenik je njemačkog slikara Hansa Hofmanna, kasnije jednog od pionira američkog apstraktnog ekspresionizma. Tijekom 50-ih godina djelovao je u grupi *Šestorica* (Stojan Aralica, Nedeljko Gvozdenović, Peđa Milosavljević, Ivan Radović i Milenko Šerban). Tabakovićev se rad odvojio od umjereno modernističke produkcije ukazivanjem na slikarstvo kao sredstvo prikazivanja iskustva radijalnosti. U Galeriji ULUS-a u travnju 1955. izložio je seriju radova pod nazivom *Porijeklo i oblici likovnog izražavanja* čime je likovnu praksu transformirao iz intuitivnog osjetilnog stvaranja u autorefleksiju o umjetnosti. U to vrijeme objavljuje i manifest *Mirovanja nema*. Postavljeni program Tabaković razrađuje i rezultat istraživanja izlaže 1968. na Venecijanskom bijenalu. Projekt *Izvori likovnog istraživanja i stvaranja* ostvaren je na trideset i osam ploča od kojih svaka ima tezu izrečenu naslovom. Teze su vizualno i plastično obrazložene pločama s isječcima iz časopisa i slikarevim intervencijama. Tabakovićevo radijalno slikarstvo ne odbacuje zamisli realizma i prikazivanja, ali ono redefinira pojam realnosti suglasno modernoj znanosti, a prikazivanje ne zasniva na shematizmu osjetilnog opažanja pojava nego na upotrebi apstraktnih, često teorijskih pojmova. Umjetnik je naglasio da su njegova nastojanja usmjerena istraživanju likovnih prikaza iz područja znanosti i filozofije. Time je želio doći do suvremenije i univerzalne koncepcije likovnosti kao sredstva spoznaje i doživljaja svijeta. Znanstvenu spoznaju je konceptualizirao maštom i intuicijom u samosvojnu likovnu cjelinu. Karakteristični naslovi djela su: *Igra gravitacije, Kristali, Svjetlo, Građa slike, Kondenzacija, Materija od zračenja do kristalizacije, Svjetlo fotosfera, kromosfera, kinetika, Svemirski putokaz*, itd. Tabaković je, prema Ješi Denegriju, u srpskoj poslijeratnoj umjetnosti prvi počeo uvoditi medij fotografije u likovno istraživanje. Kolaži-intervencije pod nazivom *Skriveni svjetovi* nastali su od 1960. do 1965. Fotografska ilustracija iz časopisa je podloga na kojoj nastaje crtež. Od 1964. do 1977. radio je kolaže i fotomontaže u ciklusu *Život, misli, snovi*. Fotografska ilustracija postaje osnovno gradivno sredstvo. Tehnika je kolaž, metoda je montaža, a princip rada je spajanje nespojivog.

LITERATURA: Den78, Den89, Mer4, Prot6, Prot7, Prot11, Vrani1

Radikalna apstrakcija u Jugoslaviji. Radikalna apstrakcija je u Jugoslaviji između dva svjetska rata nastajala kao ekscesni oblik izražavanja i djelovanja izvan dominanínih tijekova (izložbi, kritičkih opservacija) lokalne (nacionalne) modernističke umjetnosti. Vizualnim i pikturalnim rješenjima, kao i poetičkim programskim pozicijama, radikalna apstrakcija je bila kritički usmjerena protiv tradicionalne pararomantičarske i umjerene modernističke apstrakcije. Karakteristično je da su primjeri umjerene i radikalne apstrakcije nastajali gotovo istovremeno, tako da ne postoji povijesna distanca između kubizma, postkubizma, dadaizma, zenitizma i konstruktivizma. Dok je umjerena apstrakcija težila visokim estetsko-umjetničkim zahtjevima stilizirane forme, radikalna apstrakcija je u svojem avangardističkom zamahu težila interpikturalnom, intertekstualnom i interdisciplinarnom prožimanju visoke umjetnosti (internacionalni jezik apstraktne umjetnosti) i masovne kulture i moderne tehnologije (utjecaji reklama, stripa, strojne izrade, estetike potrošačkog i medijskog društva).

Radikalnu apstrakciju karakterizira: (1) programski identitet između likovnih rješenja i manifesta (proteorijskog teksta), (2) jasno provedeni stilski koncept u pojedinačnom djelu, drugim riječima, radikalnu apstrakciju određuje analitički pristup kojim se locira stilski model izražavanja, a ne eklektička sinteza kao u primjerima umjerene apstrakcije, (3) zasnivanje formalnog oblikovnog i konstruktivističkog postupka kao suprotnosti stvaralačkom činu, (4) redukcija iluzionističkih i plastičkih elemenata na pikturalne dvodimenzionalne strukturalne odnose, (5) zalaganje za nemimetičnost, bespredmetnost i konstruktivni formalni princip stvaranja djela, (6) najčešće su realizirani modeli umjetničkih djela, a ne konačna i izvedena djela. Kao postupci apstraktnog oblikovnog rada razrađivali su se kolažno-montažni, asamblažni, konstruktivistički, tipografski i fotokemijski postupci. Avangardni umjetnici se nisu

opredjeljivali za jedan postupak ili medij kao okvir stvaralačke prakse (životnog opredjeljenja) nego su nomadski prelazili iz jednog područja umjetničkog izražavanja u drugo. Radikalna apstrakcija je nastajala: (1) evolucijom umjerene apstrakcije, na primjer, kolaži s tekstom Ivana Radovića iz 1924., akvarel Mihaila Petrova *Kompozicija 77* (1924.) i *Kompozicija I i II* Avgusta Černigoja iz 1925., (2) avangardističkim prekidom s modernističkim estetizmom i stvaranjem postekspresionističkih i postkubističkih struktura, na primjer, radovi Mihaila Petrova *Ritam* (Zenit, 1921.), *Kompozicija* i *Začarani krugovi* (Dada Tank, 1922.), (3) razvijanjem dadaističkih i konstruktivističkih tipografskih rješenja u časopisima, plakatima i knjigama, rad Dragana Aleksića, Ljubomira Micića, Branka Ve Poljanskog, Joa Kleka, Avgusta Černigoja, (4) ustanovljenje zenitističke konstruktivne prakse u crtežima i kolažima Joa Kleka, posebno treba naglasiti koncept slikarstva (PAFAME) razvijen od 1922. do 1924., (5) nastanak slovenskog konstruktivizma kao radikalne konstruktivističke slikarske i kiparske prakse koja je nastala kroz svjesno i poetički određeno preispitivanje internacionalne apstrakcije Bauhausa i ruskog konstruktivizma (objekt *Kontrareljef* iz 1924. i kolaž *Kompozicija I,* iz 1926. Avgusta Černigoja, *Kompozicija I,* oko 1926. Tee Černigoj, *Kompozicija I* iz 1927. Eduarda Stepančiča), i (6) kolaži, asamblaži i fotogrami beogradskih nadrealista, posebno se izdvajaju apstraktni fotogrami Vane Bora *Fotogrami br. 1-10* (1928.).

Micićeva teorija apstrakcije je fragmentarna i odgovara evoluciji zenitizma kao pokreta. Ona se uklapa u opće zenitističke programske odrednice i vizije, ali ima i odlike razrađenog poetičkog programa. Teoriju apstraktnog i novog slikarstva Micić je razrađivao u tekstovima *Suvremeno novo i slučeno slikarstvo* (Zenit br. 10, 1921.), programskom tekstu (Zenit br. 26-33, 1924) i *Nova umjetnost* (Zenit br. 34 i br. 35, 1924.). Časopis *Zenit* br. 17-18 bio je posvećen novoj ruskoj umjetnosti, s reproduciranim djelima Vladimira Tatljina, Kazimira Maljeviča, Aleksandra Rodčenka i El Lissitzkog. *Zenit* br. 25 (1924.) je bio katalog *Prve Zenitove međunarodne izložbe* održane u Beogradu 1924. na kojoj su izlagali apstraktni umjetnici Delaunay, Gleizes, Moholy-Nagy, Arhipenko, Kandinski, El Lissitzky, Klek, Petrov, itd. U *Zenitu* br. 36 i 37 (1925.) objavljen je prijevod teksta Vasilija Kandinskog *Apstraktna umjetnost* koji je napisan za *Zenit.* Teoriju apstraktne skulpture Micić je razradio u tekstu *Prema optikoplastici* objavljenom u monografiji *Arhipenko - nova plastika* (1923.). Od optičke plastike Micić očekuje da zaboravi utjecaje prirode i mimetički odnos prema njoj. Nova optička plastika se treba približiti eri tehnike i simultanom doživljaju: "Ne više somatologija žena i konja (ko od majke rođeni!), nego formologija kubičkog prostora. Ne više metafizika i apstrakcija, ... nego fizika i realnost novih forma koje se otkrivaju i koje nastaju na putu prema kolektivnom stilu. Na putu prema čistoj optikoplastici! ... Ne više kopija prirode nego disciplinovana sinteza prirodnih i vanprirodnih elemenata. ... Ne više preneseni motiv nekog već postojećeg predmeta. ... nego plastika samog predmeta koga je apsolutno stvorio i pronašao umjetnik. Ne plastika viđenog, nego plastika stvorenog. ... Nova plastika treba da je realni čin. ..." Razvoj Micićevih koncepcija apstraktne umjetnosti kretao se od ekspresionizma prema konstruktivizmu. Karakterističan konstruktivistički stav formuliran je u kratkom programskom tekstu (*Zenit* br. 26-33) koji u cijelosti glasi: "Novi skulptor treba da kao umjetnik stvara i izdelava onakva dela koja će kao realnost poslužiti ne samo kao dokumenat umjetničke i kulturne vrijednosti, nego i ljudima koji žive u zajednici bilo gradova, bilo železnica ili automobila. Novi slikar treba da konstruiše te zajedno sa inžinjerima, arhitektama, skulptorima i pesnicima kao duhovnim prednjacima stvara u životu i za život a ne van života." U tekstu *Nova umjetnost* izložen je koncept zenitističkog apstraktnog slikarstva nazvanog ARBOS slikarstvo. Zenitističke ideje su u slikarstvu ostvarili Mihailo Petrov i Jo Klek. Petrov je označio prijelaz od ekspresionističkog i kubističkog prema dadaističkom i zenitističkom oblikovanju. Jo Klek je nomadski istraživao različite postupke kolaža od estetike De Stijla i Bauhausa do ruskog konstruktivizma. PAFAMA-ma je ostvario originalni zenitistički konstruktivistički i konkretistički projekt. Ljubomir Micić i Branko Ve Poljanski su izradili niz tipografskih rješenja za *Zenit* i zenitističke knjige koja se uklapaju u dadaističko-konstruktivističke postupke. Jedan od primjera apstraktno-tipografskog rješenja je reklama (dizajn korica) za zbirku pjesama Poljanskog *Tumbe* objavljenu u *Zenitu* br. 41 (1926.).

Poetika apstraktnog slikarstva, skulpture i arhitekture Avgusta Černigoja je konstruktivistička. Njegov je rad evoluirao od postkubizma preko dadaističko-konstruktivističkih kolaža do konstruktivističkih modela (objekata i arhitektonike). Svoje konstruktivističke poetičke postavke Černigoj je izložio u manifestima *Istok i zapad u umjetnosti* (Učiteljski list, 1926.), *Što je umjetnost* (Mladina, 1926.-1927.), *Moje djelovanje u Julijskoj krajini* (Naš glas, 1926.), *Moj Pozdrav* (Tank br. 1 1\2, 1927), *1 1\2 br. tanka* (Tank br. 1 1\2 - 3, 1927.), *Grupa konstruktivista iz Trsta* (katalog izložbe, 1927.). Černigoj je razvio konstruktivističku poetiku zasnovanu na sljedećim

kriterijima: (1) projekt nove konstruktivističke umjetnosti koja je integrirana u modernističku revolucionarnu preobrazbu svijeta, društva i kulture, (2) apstrakcija je aktualna i autentična umjetnost modernog doba i izraz nutrašnjeg stanja umjetnika, i (3) konstruktivističko djelo relativizira doživljaj prostora, vremena i svjetlosti. Apstraktna umjetnost za Avgusta Černigoja nije umjetnički i estetski cilj nego sredstvo za konstruktivističko, što 20-ih godina znači hipermodernističko transformiranje svijeta. Njegov konstruktivizam je izrazito aktivističkog i avangardističkog karaktera.

Neka djela nastala u krugu beogradskih nadrealista pripadaju domeni evolucije apstraktne umjetnosti. Asamblaži (Dušan Matić, Aleksandar Vučo *Urnebesni kliker,* 1930.), kolaži (Marko Ristić *La vie mobile I-XIII,* 1926.), fotogrami (Vane Bor), slike (Oskar Davičo *Slika 1,* 1930.), automatski radovi ili intervencije (grupni rad *Pred jednim zidom,* 1932.) su postapstraktna djela koja nisu rezultat težnje prema apstrakciji nego primjena postupaka apstraktne umjetnosti u izražavanju, prikazivanju i pokretanju nesvjesnog. Za razliku od zenitista i dadaista koji su destruirali semantičke karakteristike umjetničkog djela i konstruktivista koji su stvarali novi plastički svijet, nadrealisti u apstraktnim formama otkrivaju nova ili skrivena značenja koja izmiču racionalnom i svjesnom.

LITERATURA: Ber1, Bri4, Buž1, Den69, Den102, Hor2, Košč4, Kreč1, Male1, Prot4, Prot5, Prot6, Prot7, Subo5, Sus6, Šuv71, Šuv89, Šuv131, Zab7, Zid1

Radikalni modernizam. Radikalnim modernizmom se naziva modernistička umjetnost koja: (1) autorefleksivno, kritički, eksperimentalno, subverzivno i analitički ukazuje na granice i mogućnosti prikazivanja, izražavanja i konstruiranja, (2) postavlja povijesni projekt promjene umjetnosti, kulture i društva, i (3) ukazuje da umjetnost postoji kroz interakciju s politikom ili egzistencijom. Radikalna umjetnost se zasniva na stavovima da umjetnost ima estetski, moralni i politički prevratnički potencijal. Pojam radikalnog modernizma se najčešće identificira s pojmom avangarde, premda se neki umjetnici kao što su Paul Klee, Jackson Pollock, Barnett Newman, Ad Reinhardt i Robert Rayman mogu smatrati radikalnim modernistima, a da pritom nisu u povijesnom smislu avangardni ili neoavangardni umjetnici, budući da su u sistemu modernih taktika postavljali pitanja o umjetnosti i društvu kroz samo djelo.

LITERATURA: Green13, Guilb1, Harr12, Harr15, Harr31, Harr32, Harr33, Harr43, Harr45, Woo6, Woo8, Woo10

Radikalno. Radikalna umjetnost je umjetnost avangarde, neoavangarde i postavangarde koja se zalaže za izazivanje ekscesa u umjetnosti i kulturi. Radikalna umjetnost problematizira, relativizira, negira i odbacuje estetičke, umjetničke, moralne i ideološke norme dominantne kulture. Radikalna umjetnost je subverzivna budući da izgledom djela, ponašanjem umjetnika i upotrebom umjetničkog jezika onemogućava uobičajeno, normirano i dominantno vrednovanje i upotrebu umjetnosti u političke svrhe (istočno-europska realsocijalistička društva) ili u tržišnoj ekonomiji (zapadna kapitalistička društva). Radikalna umjetnost temelji se na stavu da umjetnost ima estetski, moralni i politički prevratnički potencijal. Radikalni karakter umjetnosti može biti: (1) estetsko-poetički, kada se stupanj odlučnosti, dosljednosti i posebnosti umjetničkog djela otkriva u kršenju i prekoračenju dominantnih umjetničkih normi. Na primjer, radikalna apstrakcija je linija apstraktne umjetnosti koja prekida s transformacijama mimetičkog prikazivanja ili ekspresionističkim aikoničkim izrazima unutrašnje nužnosti, zalažući se za neprikazivačko, pikturalno i formalno-likovno umjetničko djelo i (2) umjetničko-politički, kada su umjetnički stav i akcija suglasni političkim pretpostavkama. Radikalna umjetnost je tijekom XX. stoljeća bila povezana s ljevičarskim i anarhističkim političkim pokretima. Avangardna umjetnost je radikalna i ekstremna predvodnica modernističke umjetnosti i kulture, koja prekida s tradicijom ostvarujući estetske, političke i egzistencijalne utopijske dimenzije i ideale napretka u umjetnosti, kulturi i društvu. Neoavangardna umjetnost je radikalna u smislu realizacije konkretne utopije modernosti (neokonstruktivizam) i kritičkog subverzivnog problematiziranja i provociranja građanskog potrošačkog društva (neodada, fluksus, hepening), ostvarivanjem ideala jedinstva umjetnosti i života. Postavangardna umjetnost je radikalna u smislu teorijske analize prirode umjetnosti, svijeta umjetnosti i ideoloških mehanizama kulture (konceptualna umjetnost) i neprikrivene, drastične simulacije društvenih mehanizama proizvodnje, razmjene i potrošnje značenja u postmodernoj kulturi (simulacionizam).

LITERATURA: Alf1, Bas1, Bax1, Den104, Đu5, Egb1, Fenz1, Kult1, Kusp12, Mass1, Radi1, Rog1, Rosen6, Šuv71

Radovi na papiru. Radovi na papiru su umjetnička djela izvedena na papiru i od papira, koja istražuju i pokazuju papir kao materijal, podlogu ili koncept. Papir kao materijal (podloga) svojstven je umjetnosti poslije enformela, neokonstruktivističkim optičkim

radovima i analitičkom slikarstvu. *Filteri* Francesca Lo Savija iz ranih 60-ih su primjer ranih post-enformelovskih optičkih eksperimenata papirom kao materijalom. Filteri su načinjeni od bijelih i narančastih listova papira raspoređenih u geometrijske strukture kruga, kvadrata i pravokutnika, složeni tako da u jednom trenutku izgledaju prozirni, a u drugom neprozirni. Član talijanske *Grupe N* Edoardo Landi je ranih 60-ih realizirao papirnate radove *Isprepleteni kartončići* u kojima je ostvarivao odnose svjetla i sjene i *Paus-papir* u kojima se bavio odnosima prozirnog i neprozirnog. Lo Savijevi i Landijevi radovi malog su formata i predstavljaju vježbe dešifriranja vlastitog vidnog polja. Upotrebi papira kao materijala u analitičkom i primarnom slikarstvu svojstveni su manualnost i tautologija. Manualnost podrazumijeva ručni rad papirom koji se ne oblikuje nego se strukturira u primarne geometrijske modele, najčešće rastere ili modularne strukture koje ističu bitna svojstva papira i kartona (debljinu, slojevitost, teksturu, odnos crteža ili nanosa boje na površini i zareza oštricom, odstranjivanje površine) kao materijala. Pod tautologijom podrazumijevaju se odnosi između izgleda djela i njegovog naziva, izgleda djela i koncepta, odnosno, izgleda djela i postupka kojim je djelo napravljeno. Značajni primjeri slika na papiru su analitički radovi Roberta Rymana, koji ukazuju na strukture kasnog apstraktnog ekspresionizma s početka 60-ih, zasnovane na odnosima monokromne plohe, uvećanog potpisa i datuma slike, odnosno, monokromne bijele slike oblikovane rasterom koji se sastoji od komada ručno izrađenog papira. U djelima od ručno rađenog papira slika je određena odnosom podloge kao prostorne strukture papira i tankog nanosa boje koji je slikana struktura. Odnos papira i boje u Rymanovim slikama pokazuje kako oslikana površina predstavlja privremeno, ograničeno područje. Podloga ne nestaje, ona je konkretni aspekt i materijal djela. Istraživanje papira i slike kao materijalnog objekta i izvora osjetilnih senzacija razvio je Zoran Belić W. *Sliku koja šušti* (1978.) nije realizirao slikarskim postupcima (upotrebom kista i boje) nego je dva platna postavio jedno preko drugoga, stvarajući međuprostor u koji je umetnuo tanke listove papira. Dodirivanjem vanjske površine platna ostvaruje se efekt iz naziva djela, tj. slika šušti. Verifikacija operacije koju je umjetnik izveo ne postiže se samo vizualnom percepcijom pikturalne površine nego i taktilnim činom čija je posljedica zvučni fenomen. Knjiga crteža *Spirala* (1977.) Maje Savić povezuje postupke analitičkog slikarstva sa zamislima konceptualne umjetnosti. Ona je na crtežu spirale u ravnini odredila karakteristične točke i svaku točku prenijela na odgovarajući paus-papir. Kada se paus-papiri s točkama postave jedan na drugi i uvežu u knjigu, nastaje trodimenzionalna spirala koja se gubi u dubini knjige. U ovom radu prozirni papir koristi se kao sredstvo transformiranja mentalne dvodimenzionalne spirale u trodimenzionalni vizualni efekt. U analitičkom slikarstvu papir su koristili Dorothea Rockburne, Richard Tuttle, Joel Fischer, Luciano Bartolini, Marcello Camorani, Giorgio Griffa, Gianfranco Zappettini, pripadnici francuske grupe *Support-Surface*: Louis Cane, Jean-Pierre Pincemin, Claude Viallat, kao i Boris Demur, Antun Maračić, Goran Petercol, Rade Kundačina.

Papir može biti: (1) podloga crteža, (2) podloga grafičkog otiska i (3) podloga fotokopije. Papir kao podloga može biti dio koncepta umjetničkog djela svojim materijalnim osobinama (sjajni, mat, mekan, tvrd, tanak, debeo), ali može biti i neutralni posrednik zamisli ili koncepta. Papir kao podloga crteža je mjesto na kojem se ostavlja direktni trag poteza koji je određen dvama ekstremnim pristupima: trag analogan tragu geste u slikarstvu i trag analogan zapisu pisma. Naglasak na odnosu crteža i zapisa pisma ukazuje da crtež predstavlja direktnu vezu s umom i jezikom. Pišući o crtežu, Achille Bonito Oliva je ustvrdio da djelo nastaje iz neposredne veze s umom, koje nije samo materijalna izvedba nego u sebi sjedinjuje proces i ideju koja djelomično pripada izvanumjetničkim područjima.

Posebnu vrstu radova predstavljaju konceptualni crteži, plakati, dijagrami i tekstovi Sola LeWitta, Mela Bochnera, *Art&Languagea*, Josepha Kosutha, Lawrencea Weinera, Roberta Barryja, grupe *OHO*, *Grupe Kôd, Grupe (Ǝ, Grupa 143*, poznati kao papirnati radovi konceptualne umjetnosti. Papir kao podloga ukazuje da konceptualna umjetnost ulazi u principe pisanja i tiskanih medija. Ovi radovi ne koriste papir kao materijal likovnog i vizualnog oblikovanja i istraživanja nego kao podlogu koja ukazuje da su njihovi crteži i tekstovi analogni otisnutom tekstu u časopisima, knjigama i katalozima. Papir je siromašan neutralni materijal kojim se sva pažnja usredotočuje na koncept koji se tekstom i crtežom posreduje, a ne na materijalne i vizualne aspekte prezentacije rada. Rad Michaela Baldwina i Terryja Atkinsona *Plakat (2 sekcije A i B)* iz 1966. godine primjer je radikalnog pristupa papiru kao objektu konceptualne analize i teorijske rasprave. Rad se sastoji od komada papira u formi plakata izloženog na zidu galerije i objavljenog u katalogu, s otisnutim tekstom pitanja "Da li je ovaj komad papira umjetnički rad?" Autori analizu izlažu i problematiziraju sljedećim postupcima: (1) uočavaju N različitih komada za koje je utvrđeno da imaju status

umjetničkog djela i ovaj komad papira uspoređuju s njima, (2) odbacuju postduchampovski stav "Sve komade ravnog bijelog papira treba smatrati umjetničkim radovima", jer ih zanima specifično svojstvo koje njihov komad papira razlikuje od svih ostalih, (3) ukazuju na namjeru kao odrednicu koja papir određuje kao umjetničko djelo, s tim da ih zanima odnos intencije umjetnika i promatračeve intencije da ga prihvati kao takvo, (4) ukazuju na razliku stvaranja predmeta kao umjetničkog djela i predmeta u umjetničkom radu i (5) postavljaju temeljna pitanja o prirodi umjetničkog rada "Ako se potvrdi da je ovaj komad papira umjetnički rad, da li se na osnovi toga može reći da je umjetnik nešto stvorio? Odnosno, da li je on samo promatrač? Ako je moguće potvrditi da je komad papira umjetničko djelo, da li je umjetnost nešto što umjetnik daje ili pridaje papiru imenujući ga?... Ili, da li je umjetnost već prisutna, a umjetnik je samo otkriva?" *Art&Language* komad papira ne promatra samo kao vizualni ili likovni materijal nego kao instituciju koju određuje jezik i mnoštvo psiholoških, društvenih i umjetničkih aspekata koji se jezikom izražavaju i sudjeluju u transformaciji bilo kojeg komada bijelog papira u umjetničko djelo (instituciju umjetnosti).

LITERATURA: Aba1, Arg13, Artla1, Brej3, Cela5, Den25, Den39, Grup2, Kus1, Muss1, Rym1, Rym2, Šuv16

Raskol. Raskol (*différend*) je, za razliku od sporenja dvije sukobljene strane od kojih je jedna u pravu, rasprava ili sukob između barem dvije strane koja se ne bi mogla pravedno razriješiti, jer nedostaje pravilo rasuđivanja primjenjivo na obje argumentacije. To što je jedna argumentacija legitimna, ne znači da druga nije. Ako bismo isto pravilo rasuđivanja primijenili na obje strane, da bismo njihov raskol razriješili kao da je u pitanju spor, jedna od njih (najmanje, a obje ako nijedna ne dopušta to pravilo) pretrpjela bi nepravdu. Raskol je pluralna situacija u kojoj postoji više različitih načina govora, pisanja, argumentiranja, ponašanja ili načina života koji se ne mogu svesti na ista pravila i kriterije opredjeljivanja, izbora, prosuđivanja, arbitriranja ili vrednovanja. Lyotardova zamisao raskola se ukazuje kao karakteristična identifikacija postmodernih okolnosti, a to znači situacije u kojoj postoje različite jezičke igre koje se *igraju* po pravilima koja su neusporediva i nesvodljiva na zajednički nazivnik ili interes. Postmoderna kultura je kultura raskola u bihevioralnom smislu, smislu svakodnevnog življenja, politike, religije, seksualnih opredjeljenja ili etičkih nazora.

LITERATURA: Carro1, Lyo6, Lyo12, Lyo14, Lyo17

Raster. Raster je mrežna struktura linija koja prekriva površinu slike ili crteža. Raster je strukturalni princip organizacije površine slike kojim se površina prekriva pravilnom strukturom (mrežom). Raster može biti strukturiran tako da: (1) presjeci vertikalnih i horizontalnih, te linija pod kutovima čine pravilnu strukturu mreže kvadratnih ili pravokutnih kontura, (2) presjeci kružnih linija ili segmenata kružnice crtanih iz različitih centara čine strukturu mreže, (3) obojene površine (kvadrati, pravokutnici) čine mrežu svojim graničnim linijama i (4) gusto i ravnomjerno po nekom zamišljenom predlošku *(patternu)* postavljene točke čine površinu rastera. Svojstvo rastera je pravilno ponavljanje osnovnog uzorka u svim smjerovima. Zamisao mreže odgovara kasnom modernističkom shvaćanju u kojem je struktura, a ne kompozicija osnovni poredak slike. Dok se kompozicija zasniva na prostornom poretku prikazivanja svijeta ili apstrahiranju takvog poretka, struktura mreže (raster) zasniva se na formalnom, pravilnom, monotonom i potencijalno beskrajnom prekrivanju površine. Struktura mreže je pronalazak modernizma kojim se ističu artificijelna i nemimetička svojstva slike. Zamisao rastera inicirana je neoplastičkim slikama Pieta Mondriana i Thea van Doesburga, a razrađena u postslikarskoj i postgeometrijskoj apstrakciji 60-ih godina. Raster je nagoviješten u monokromnim slikama sa strukturom križeva Ada Reinhardta, pojavljuje se u djelima Franka Stelle, Jaspera Johnsa, Richarda Anuszkiewicza. Razrađenu poetiku slikarstva rastera predstavljaju monotonalne monokromne slike američke slikarice Agnes Martin, prekrivene mrežama vertikalnih i horizontalnih linija različite gustoće. U fundamentalnom i sistemskom slikarstvu raster je model formalnog organiziranja plohe kojim se iz slike odstranjuju ekspresivni i subjektivni učinci, a naglašavaju konceptualni aspekti strukturiranja plohe. U postminimalnoj i konceptualnoj umjetnosti zamisao rastera poslužila je prikazivanju logičkih odnosa u strukturi (ponavljanje, modularnost, sistemski karakter strukturiranja plohe). Američki konceptualni umjetnik Sol LeWitt razrađivao je površinske rastere (crteži) i prostorne rastere (modularne strukture izvedene iz površinskog rastera uvođenjem treće dimenzije i širenjem strukture u sve tri dimenzije). LeWittovi crteži mreža istražuju: (1) tip rastera (linijski, kvadratni, kružni), (2) proces nastajanja rastera (crtanje linija jednih preko drugih, ponavljanje identičnog uzorka) i (3) efekt recepcije površine rastera (vizualni optički efekt, odnos boja, konceptualna logika strukturiranja mreže). U konceptualnoj umjetnosti sheme rastera definira strukturalni prostor za crtanje vizualnog znaka ili procesa.

Na modelima rastera radili su David Nez, Mirko Radojičić, Gergelj Urkom, Era Milivojević, Neša Paripović i članovi *Grupe 143.* Paja Stanković je u seriji crteža *O ravnoteži* (1976.) definirao dva raster svijeta: (1) svijet kvadratne mreže i (2) svijet polarne (kružne) mreže. Zatim je ispitivao kako se znak geometrijski transformira premještanjem iz kvadratnog u kružni raster svijet. U pattern i neo geo slikarstvu cilj uvođenja rastera je postizanje formalnog dekorativnog učinka ritmičkog ponavljanja uzorka. Raster u umjetnosti postmoderne ima slične estetske i dekorativne funkcije koje u tradicionalnoj umjetnosti ima ornament. Strukturu rastera koristili su i Joyce Kozloff, Tina Girouard, Jennifer Bartlett, kao i *Verbumprogram,* Edita Schubert.

LITERATURA: Allo5, Aup3, Battc1, Brud1, Dab1, Den76, Frie1, Gla1, Kov2, Kraus11, Rosenb1, Rym1, Rym2, Verb1

Razlika. Razlika je kao ontološka i logička kategorija vezana za nesvodljivost i drugost. U lingvistici se pojam razlike pojavljuje kod Ferdinanda de Saussurea i ukazuje na diferencijalna obilježja. Na primjer, definicija sintagme se zasniva na razlici i razlikovanju dvaju ili više elemenata. Prema de Saussureu sintagma se uvijek sastoji od dvije ili više uzastopnih jedinica. U sintagmi termin stječe vrijednost samo time što je suprotstavljen onome što prethodi ili što slijedi, ili i jednom i drugom u isti mah. U strukturalizmu, čiji su predstavnici Claude Lévi-Strauss i Jacques Lacan, lingvistički koncept razlike se prenosi na etnologiju, povijest i psihoanalizu.

LITERATURA: Delc9, Derr2, Derr3, Derr4, Miš3, Sos1, Selle1

Razluka. Razluka *(différAnce)* je odgoda, temporalno razlikovanje. Jacques Derrida je pojmove razlike, traga i igre razlika postavio kao određujuće za filozofiju dekonstrukcije. Po njemu je potrebno uvesti novi pojam pisma. Novi pojam pisma *(écriture)* se zasniva na pojmu razlike *(différence)* koji on re-definira kao pojam razluke (*différAnce*). Glagol differo u latinskom znači razlikujem i odgađam, tako da Derridaina tvorevina *différAnce* na francuskom znači ujedno gestu raz-lučivanja, lučenja, razlikovanja, kao i proces temporalnog razlikovanja, udaljavanja u vremenu, odgađanja. Derrida riječ *différAnce* (razluka) koristi kao sinonim za njemačku riječ *Aufschub* (odgoda) i povezuje s freudovskim pojmovima kao što je *Nachträglichkeit* (naknadnost, tragovi sjećanja). Ovom igrom riječi Derrida upozorava na vezu razlike, odgode i napisanog znaka. Razlika pripada napisanom znaku u smislu u kojem on zamjenjuje predmet, zato što znak ukazuje na odsutnost, na odgodu, na drugo. Paradoks razluke je u tome što znak nije ono što ukazuje na prisutno koje mu prethodi nego znak time što zastupa nešto, to odgađa i čini odsutnim u pismu. Ontološka konzekvenca tog zaključka je da znak po sebi nema ništa što određuje njegov identitet i njegova značenja su upravo (vremenska) odgoda onoga na što ukazuje. Ako se ova teza prihvati tada bilo da je riječ o poretku usmenog ili pisanog govora, nijedan element ne može funkcionirati kao znak a da ne upućuje na neki drugi element koji sam nije prisutan. Zbog tog ulančavanja svaki element - fonem ili grafem - izgrađuje se polazeći od traga drugih elemenata lanca ili sistema u sebi. To ulančavanje, to tkivo je tekst koji se proizvodi samo u transformaciji nekog drugog teksta. Ništa, ni u elementima ni u sistemu, nigdje i nikada nije naprosto prisutno ili odsutno. Derrida tvrdi da su posvuda samo razlike i tragovi tragova. Zato prisutnost nije ono što znak znači ili na što znak upućuje, kao što se uobičajeno vjeruje, nego je prisutnost trag traga, trag brisanja traga. U tom smislu, na primjer, bilo koja ekspresionistička gesta izvedena kistom na platnu (Noldeova mrlja, Matisseova površina, Soutineov nanos boje ili Pollockov *dripping*) nije znak koji upućuje na neko stanje svijesti (duha, duše, emocije) ili tijela (ponašanja, gestikuliranja, izražavanja) slikara nego je pikturalni trag koji dobiva značenje tek u odnosu na druge tragove slikarstva u igri njihovih razlika (razluka: odgoda). Pritom, ono na što jedna slika ukazuje nije nešto što postoji kao takvo u svijetu nego je ono što se odgađa i preoblikuje kroz pismo slikarstva, što je trag traga od slikarstva.

LITERATURA: Derr2, Derr3, Derr4, Miš3

Razznačenja teksta. Razznačenje teksta je postupak razgradnje, dekonstrukcije i entropije značenja logocentričnog i transparentnog modernističkog teksta. Zamisao razznačenja je postavio zagrebački filozof, pjesnik, prevodilac i teoretičar poststrukturalizma Darko Kolibaš na prijelazu 60-ih u 70-e godine XX. stoljeća. Kolibaš je pripadao krugu zagrebačkih eksperimentalnih pjesnika konkretista i poststrukturalističkih teoretičara teksta (Branko Bošnjak, Josip Brkić, Zvonimir Mrkonjić, Branko Vuletić, Ante Armanini) okupljenih oko časopisa *Pitanja.* Kolibaš je bio prvi filozof i teoretičar koji je u hrvatskoj i jugoslavenskoj kulturi istraživao francuski poststrukturalizam, tj. takozvanu francusku kasnostrukturalističku recepciju njemačke filozofije. Njegova istraživanja su bila usmjerena, prije svega na djela Martina Heideggera, Jacquesa Derridae i Jacquesa Lacana. On je u hrvatskom jeziku izvodio nove riječi i kovanice da bi stvorio novu filozofsku i teorijsku terminologiju medijskog i tekstualnog doba. Smatra se da je on lacanovsku teoriju uveo u krug slovenskih

filozofa i teoretičara kulture koji će tijekom 70-ih godina formirati *Školu teorijske psihoanalize* u Ljubljani. Kolibašov rez ili hijat kroz transparentnosti narativnog ili spekulativnog teksta je ostvaren kroz tekstološki rad, zapravo, kroz prolazak od teksta kao teksta preko poezije do filozofije i od filozofije do pisma raskola, razlika i razluka. Posthermeneutičkim se naziva interpretativni prijevod postojećeg teksta ili realizacija teksta koji je generiran da izgleda kao da je preveden (koji je izveden kao simulacija prijevoda) s jezika na jezik, sa žargona na žargon i s ideolekta na ideolekt. Pritom: (1) u okviru teksta se mijenjaju interpretativne točke gledišta, a time i semantičke ontologije konkretne ili fiktivne tekstualne reference, (2) prijevod nije samo uspostavljanje kriterija korespondencije dva jezika nego i premještanje pojmova (riječi, konstrukcija, koncepata) iz mogućeg jezika u mogući jezik, i (3) tekst se ne promatra kao zrcalna površina reprodukcije referentnog značenja nego kao složeni mehanizam produkcije, premještanja, preobrazbe, pomicanja i upotrebe značenjskih formacija u ukazivanju na diskontinuitet smisla. Posthermeneutički postupak u materijalnom tijelu teksta gradi hijate ili rezove ili razznačenja, pa time naznačuje diskontinuitete humanistički utemeljenog smisla filozofskog ili književnog stvaranja. Kolibašov tekstualni rad se može razumjeti kao simptom (mjesto ponora, klizanja) velikog humanističkog logocentričkog pisma (*écriture*) koji upravlja identifikacijom ljudskog, mišljenja, izražavanja i prikazivanja. Pokazuje se kako svaki tekstualni totalitet gradi svoje Ne-Cijelo (*Pas Tout*) i kako iz totalizirajućeg glasa zapadne racionalnosti nastaje nešto neočekivano: nešto od materijalnih potencijalnosti teksta. Na primjer, filozofski tekst "loquere/ut/ /videam/ /te (u pohvalu *mass media*)" se zasniva na tri skupa razlika koje se međusobno dovode do suočavanja: razlike poststrukturalističke teorije teksta, metafizike teksta u heideggerovskom smislu i potencijalnog *mass medijskog* produkcionizma. Kod Kolibaša nema dijalektike: jedinstva međusobno razlikujućih skupova (nove cjeline) nego se odigrava povećavanje razlika do raskola u jeziku i rasipanja jezika (od topologije kao strukture do *praha jezika* kao anticipacije tragova topologije označiteljskog tkanja teksta). Slični filozofski i teorijski eksperimenti su realizirani u zbirci pjesama *Rez* (1969.) i tekstovima *bog in človek v procesu sveta* (1969.), *eshatološka akcija i pitanja transliterarnog govora* (1969.), *hoc igitur, corpus* (1970.), *(identičnost, struktura, razlika)* (1970.) ili *tua res agitur (kraj filozofije i zadatak mišljenja u psihoanalitičkom iskustvu jacquesa lacana* (1970.).

LITERATURA: Kolib1, Kolib2, Kolib3, Kolib4, Kolib5, Kolib6, Kolib7, Kolib8, Kolib9, Kolib10, Kolib11, Kolib12, Kolib13, Kolib14, Rem1, Rem2, Šuv103

Ready-made. Ready-made je predmet izvanumjetničkog porijekla koji je, sa ili bez intervencija, preuzet, označen i izložen kao umjetničko djelo. Prve ready-made ostvario je francuski umjetnik Marcel Duchamp izlaganjem različitih predmeta, kolažima i asamblažima. Njegovi karakteristični ready-madei su: (1) *Kotač bicikla* (1913.) – kotač bicikla bez gume pričvršćen nepokretnim dijelom za stolac, (2) *Držač za sušenje boca* (1914.) metalni držač za sušenje boca postavljen kao umjetničko djelo, (3) *U produžetku slomljene ruke* (1915.) lopata za čišćenje snijega na kojoj je napisan naslov rada, (4) *Fontana* (1917.) pisoar izložen kao skulptura i potpisan pseudonimom R. Mutt – Fontana je ime firme koja proizvodi pisoare a R. Mutt ime njenog vlasnika, (5) *Fresh Widow* (1920.) mali je model prozorskog okvira, a umjesto stakla je razapeta crna koža. U strukturalnom smislu ready-made karakterizira preuzimanje postojećeg neumjetničkog, zanatski i industrijski proizvedenog predmeta, njegovo proglašavanje umjetničkim djelom i kolažno-asamblažna intervencija kojom se određuju i usmjeravaju značenja djela. Duchamp je tek 1961. godine manifestno definirao koncept ready-madea. Ishodište njegove poetike je odbacivanje estetskih kriterija stvaranja umjetničkog djela ("Ovaj izbor je zasnovan na reakciji na vizualne indiferentnosti s, u isto vrijeme, totalnim odsustvom dobrog ili lošeg ukusa.... U stvari potpuna anestezija."). Kratke jezičke fraze (naslovi, imenovanje predmeta) usmjeravale su pažnju promatrača na jezički okvir pojavnosti, razumijevanja i pristupa predmetu. Ready-madei poništavaju unikatni karakter umjetničkog djela, pokazujući da svaki predmet predstavlja potencijalno djelo. Predlažući da se vrijedno umjetničko djelo koristi kao svakodnevni upotrebni predmet, na primjer, Rembrandtova slika kao daska za glačanje, Duchamp je osmislio i inverzni ready-made.

Duchampova zamisao ready-madea doživjela je u povijesti umjetnosti i estetici brojne interpretacije i analize: (1) ludističke interpretacije polaze od stava da je ready-made produkt umjetničke igre karakteristične za dadaističko prevladavanje stvaranja umjetničkog djela, (2) fenomenološke interpretacije polaze od stava da ready-made pomiče djelovanje umjetnika s likovnog oblikovanja na sofisticirani izbor i povezivanje postojećih predmeta i materijala, tj. pojam likovnog proširuje se na materijale i predmete koji do Duchampa nisu bili priznati kao umjetničke pojave, (3) magijske interpretacije polaze od uvjerenja da Duchamp napušta prikazivanje predmeta da bi u

samim predmetima ponovo otkrio njihovu arhetipsku, fetišističku, magijsku i ritualnu funkciju, (4) psihoanaliza, srodno magijskim interpretacijama, u neočekivanim upotrebama predmeta, njihovim paradoksalnim preimenovanjima i neobičnom povezivanju u asamblažnu strukturu otkriva magijsku moć predmeta i djelovanje nesvjesnog, (5) analitička estetika ready-made tumači kao bitnu promjenu definiranja statusa umjetničkog djela, tj. pokazuje da umjetničko djelo nije samo predmet nego i interpretacija koja mu se dodjeljuje, ali status umjetničkog djela je i institucionalno okružje svijeta umjetnosti, u kojem se predmet prihvaća ili ne prihvaća kao umjetničko djelo, (6) u analitičkoj estetici razvija se i performativna teorija ready-madea, prema kojoj umjetničko djelo nije predmet koji je proglašen umjetnošću, nego je sam čin proglašavanja i imenovanja umjetnost i (7) semiotičke i semiološke teorije ready-made opisuju kao znak ili znakovni model transformacije izvanumjetničkog znaka u umjetnički znak, što znači da ispituju uvjete pod kojima predmet dobiva, gubi i mijenja značenja svojeg statusa.

Zamisao ready-madea utjecala je na avangardnu, neoavangardnu i postavangardnu umjetnost XX. stoljeća. Tako je za dadu ready-made bio mogućnost aktivističke emancipacije od stvaranja i proizvodnje umjetničkih predmeta. U nadrealizmu ready-made je bio komunikacijski kanal prema magiji i metaforičko-alegorijskom potencijalu svakodnevnih predmeta. Nadrealistički ready-madei, asamblaži i predmetna poezija predmeti su neobičnog izgleda, čija funkcija nadilazi umjetnička očekivanja u stvaranju magijskog efekta, erotsko-fetišističkog učinka i otvaranja govora nesvjesnog. Ready-made ima slične učinke za nadrealiste kao i omaška, pripovijedanje sna ili automatski crtež. Za neoavangardne pokrete 50-ih i 60-ih kao što su fluksus, neodada i hepening, ready-made postaje sredstvo beskrajnog širenja područja umjetničkog rada. Ready-made je sredstvo emancipacije subjekta od umjetnika do stvaralačkog bića, ali i snažno kritičko sredstvo provociranja i podrivanja dominantnih estetičkih kriterija prosuđivanja moderne umjetnosti. Karakteristično je da su neodadaisti i fluksus umjetnici započeli svoje eksperimente pod utjecajem Duchampovih ready-madea, da bi i oni sami utjecali na njega da četrdesetak godina poslije prvih ready-madea definira poetiku i rekonstruira izgubljene radove. Zamisao ready-madea koristila se i u procesualnoj umjetnosti, body artu, land artu i performansu. Različiti fenomeni (zračenje urana, sagorijevanje drva, isparavanje vodene pare) uvođeni su u umjetnost kao ready-madei, odnosno tlo zemlje, nađeni predmeti ili ljudsko tijelo redefinirano je i imenovano kao umjetničko djelo.

Veliku reviziju i primjenu ready-made doživljava u konceptualnoj umjetnosti. Član grupe *Art&Language* Terry Atkinson definirao je ulogu ready-madea u konceptualnoj umjetnosti: "Razvoj nekih djela britanskih i američkih umjetnika, ako se prihvate njihove namjere, ne znači prenošenje funkcije umjetnika u funkciju teoretičara umjetnosti nego namjeru umjetnika da razne teorijske konstrukcije prihvaća kao umjetnička djela. (...) Osnova konceptualne umjetnosti je da su stvaranje umjetnosti i određene teorije često isti proces." Put od ready-madea kao predmeta do ready-madea kao konceptualne strategije vođen je sljedećom logikom, na koju ukazuju Atkinson i Baldwin: (1) ako se sušilica za boce može proglasiti i prihvatiti kao umjetničko djelo, (2) tada se i cijeli dućan u kojem se ona nalazi može proglasiti umjetničkim djelom, (3) ako može dućan, tada može i grad, odnosno cijelo područje u kojem se on nalazi. Zamisao ready-madea shvaćena je kao jezički postupak stvaranja i promjene značenja konkretnih predmeta i hipotetičkih teorijskih objekata. Slijedeći apstraktni koncept ready-madea i stav analitičkog filozofa Ludwiga Wittgensteina po kojem je značenje jedne riječi određeno njezinom upotrebom u jeziku, američki konceptualni umjetnik Joseph Kosuth definirao je apstraktni ready-made. Na primjer, kopirao je i uvećavao rječničke definicije apstraktnih pojmova, da bi ih izložio kao umjetnički rad (koncept). Temeljna posljedica konceptualističke lingvističke i semiotičke upotrebe ready-madea pokazala je da umjetničko djelo nije određeno morfološkim i ontološkim aspektima predmeta nego: (1) konceptom umjetničkog djela, (2) idejom da jezik svijeta umjetnosti daje značenja predmetima, a ne da ona proizlaze iz njegovog izgleda i (3) stavom da s jezičko-analitičkog stanovišta kao umjetnička propozicija može biti upotrijebljeno bilo što (predmet, geografski lokalitet, živo biće, teorijska konstrukcija, politička dogma, misao).

LITERATURA: Artla11, Beh1, Buc14, Burnh1, Burnh2, Burnh5, Burnh6, Busk1, Cab1, Ček5, Demo1, Duch1, Duch2, Duv1, Duv2, Gaig2, Gav3, Gav5, Gligor4, Jon4, Kraus5, Kraus8, Karus16, Kraus20, Kosu2, Kosu8, Kosu10, Kosu11, Kosu12, Kosu13, Kosu14, Kue1, Lyo5, Mof1, Mou1, Nauma1, Richter1, Roth2, Sano1, Schwarza1, Seld1, Šuv24, Šuv63

Reaktivna umjetnost. Prema Josephu Kosuthu reaktivna umjetnost je zbirni naziv za procesualnu umjetnost, anti formnu umjetnost, earth works, land art, body art. Termin reaktivna umjetnost za Kosutha ima negativni predznak i ukazuje na umjetničko djelovanje koje postavlja pitanje o postupcima (kako), vjerujući da novi postupci predstavljaju put eman-

cipacije. Međutim, ona ne postavlja pitanja smisla, značenja i vrijednosti umjetničkog rada, tj. ne pita se čemu umjetnost i što je priroda umjetnosti. Različiti pokreti nastali između minimalne i konceptualne umjetnosti istovremeno: (1) održavaju avangardističke namjere da se pojam umjetnosti slobodno proširuje, mijenja i razvija i (2) obnavljaju tradicionalna uvjerenja o umjetnosti, vraćajući se mitskoj ulozi umjetnika stvaraoca i oslanjajući se na rad materijalima, tj. preobražavajući izvanumjetničke materijale u umjetničke te time obnavljaju tradicionalno morfološko (materijalno, oblikovno) shvaćanje umjetnosti. Reaktivna umjetnost nije radikalna promjena koncepta umjetnosti nego proširivanje koncepta umjetnosti novim materijalima. Kosuthova kritika ukazuje da konceptualnog umjetnika više ne zanima razvoj umjetničke prakse, njezinih medija i materijala, nego teorijsko, konceptualno i analitičko preispitivanje prirode, smisla i koncepta umjetnosti.

LITERATURA: Kosu2, Kosu3, Kosu8, Kosu12, Kosu14

Realizam. Realizam je metafizička pojmovna kategorija prema kojoj svijet postoji neovisno o ljudskom duhu, znanju, fantaziji, projektima i teorijama. Razlikuju se dva pojma realizma: (1) teorijski pojam realizma, po kojem filozofska teorija, estetika ili teorija umjetnosti ne proizvode objekt (stvar o kojoj govore) nego govore o svijetu, povijesti, društvu, kulturi i umjetnosti kao pojavama koje ne ovise o njima i (2) stilski pojam realizma, koji definira poetiku (postupke, stavove i oblike prikazivanja svijeta umjetničkim djelom: građanska realistička umjetnost, francusko realističko slikarstvo XIX. stoljeća, socijalni kritički realizam, socijalistički realizam, kapitalistički realizam, pop art, hiperrealizam). Teorijski realizam objašnjava svijet kao realnu, konkretnu i utvrđenu činjenicu, a stilski realizam prikazuje svijet upravo onakvim kako on doslovno izgleda. Teorijski i stilski realizam stvaraju modele, sheme i klišeje koji služe tumačenju i prikazivanju svijeta.

Moderna umjetnost i kultura započinju realističkim teorijama i stvaranjem realističkog stila u Francuskoj u XIX. stoljeću. Realizam od samih početaka karakteriziraju sljedeća svojstva: (1) uvjerenje da postoji svijet i da se on može doslovno i direktno prikazati likovnim sredstvima, (2) doslovno i direktno prikazivanje svijeta (predmeta, ljudi, događaja) ostvaruje se razvijanjem kompozicijskih sredstava kojima se postiže vizualna sličnost između onoga što se prikazuje i likovnog prikaza (perspektiva, ikonički znakovi, zrcalni principi prikazivanja, razrada figuralnih shema), (3) realističko umjetničko djelo je transparentno, što znači da značenja ne nosi u sebi nego izgledom ukazuje na nešto u svijetu i time dobiva značenje, tj. pokazuje i prikazuje predmete, ljude i događaje. Realističko umjetničko djelo povezano je sa sljedećim teorijama društva, prikazivanja i razumijevanja svijeta: (1) empirijski i pozitivistički stavovi da se svijet može likovno doslovno i neposredno prikazati, tj. pozitivistički realizam koji vjeruje u objektivnost tehnika i modela prikazivanja, kao i njihovu političku neutralnost i autonomiju, (2) kritički stavovi po kojima likovno umjetničko djelo prikazuje društvenu realnost i njezinim doslovnim razotkrivanjem provodi kritiku postojećeg društva i (3) realizam u slikarstvu, skulpturi, književnosti, kazalištu i filmu kao optimalna projekcija mogućeg društva i društvenih odnosa, odnosno, realizam kao jedno od sredstava socijalističke revolucije i stvaranja (projektiranja) novog društvenog poretka smisla, vrijednosti, načina života, poimanja subjektivnosti. Odnos modernističke umjetnosti i realizma je u stalnoj društvenoj napetosti i sukobu. Prema Charlesu Harrisonu realizam je najčešće povezan sa svrhovitim prikazivanjem i doživljavanjem svijeta, sa znanjem o tome što je netko vidio, otkrio i učinio, s provjerljivim rezultatima kojima su usmjereni viđenje, otkrivanje i činjenje.

Realizam je značenjski, sadržajno, narativno i smisleno potpun i odrediv. S tako definiranog realističkog gledišta kultura i umjetnost modernizma su individualističke, solipsističke, relativističke, asocijalne i elitističke. Sa stanovišta realizma, moderna umjetnost (ekspresionizmi, apstraktna umjetnost) je individualno i subjektivno izražavanje koje napušta prikazivanje i idejni odnos prema realnosti. Suprotno tome, s gledišta modernizma etička i ideološka obaveza realizma (slikarski realizmi od građanskog realizma preko Courbetovog kritičkog i alegorijskog realizma do socijalističkog realizma i kritičkih socijalnih realizama sredine XX. stoljeća) svojim modelima, shemama i klišejima, dogmama, idealima, ideološkim zamislima i navikama prikazivanja i viđenja maskira i usmjerava viđenje, doživljaj i razumijevanje svijeta. Prve kritike realizma nastale su već u francuskom realizmu XIX. stoljeća. Courbet je u naslovu svoje glasovite slike *Umjetnikov atelje – Realna alegorija koja određuje sedam godina mojeg umjetničkog života* (1854.-1855.) upotrijebio sintagmu realna alegorija da bi pokazao kako je realističko prikazivanje jedan od mogućih načina prikazivanja (prizora, kompozicije), a ne doslovno odražavanje svijeta. U modernoj umjetnosti mogu se izdvojiti tri pristupa realizmu: (1) odbacivanje realizma u ekspresionizmima i zamjena modela prikazivanja modelima izražavanja, (2) pomicanje i redefiniranje pojma realizma u apstraktnom i kon-

kretističkom slikarstvu, odnosno, francuskom novom realizmu 60-ih, kada se pokazuje da likovni (mimetički) prikaz nikada ne može biti realan, doslovan i konkretan nego da je tek apstraktno i konkretističko djelo doista realno, budući da izlaže konkretne, doslovne i materijalne aspekte slikarstva i skulpture (površinu, teksturu, materijal, odnos likovnih elemenata, prostor, konkretni predmet, trag tijela) i otkriva bitnu i posebnu realnost slikarstva i skulpture i (3) modernistički postupci prikazivanja: nova figuracija, pop art, kapitalistički realizam, hiperrealizam, postkonceptualni realizam, soc art. Nova figuracija vraća se prikazivanju svijeta (figuri, prizoru, prikazu), ali ne i ideologiji realizma. Karakterizira je razvijanje tehnika prikazivanja i kritika apstrakcije i njene likovne autonomije i odbacivanja tehnika prikazivanja, što je zajedničko s realizmom, ali i subjektivnost, relativizam i antiiluzionizam, što je zajedničko s modernizmom. Pop art je istovremeno: (1) realistička umjetnost koja prikazujući glorificira potrošačko kapitalističko društvo i potvrđuje ga u umjetničkom i estetskom smislu i (2) kritička umjetnost, posebno neodadaistički pristupi, koja subvertira, parodira i oduzima smisao svijetu potrošačke kulture. Kapitalistički realizam i narativna figuracija predstavljaju europske reakcije na američki pop art i njegovo usmjerenje glorificiranju i potvrđivanju kapitalističkog potrošačkog društva.

Hiperrealizam je slikarsko i kiparsko usmjerenje koje u kasnom modernizmu obnavlja pozitivističko povjerenje u mogućnost likovnog prikazivanja oslanjanjem na suvremene reproduktivne tehnike (fotografija, film, televizija) i nove postupke slikanja (air brush). Hiperrealizam se naziva realizmom zbog tri često suprotstavljena razloga: (1) jer novim oblicima reproduciranja postiže veliku sličnost s objektom prikazivanja, (2) jer koristi fotografiju kao realistički i dokumentarni medij i doslovno je kopira i (3) jer je optimalna projekcija interesa i vrijednosti potrošačke srednje klase.

Postkonceptualistički realizam kraja 70-ih godina zasnovan je u krugu autora koji su surađivali s engleskom grupom *Art&Language*. Karakteristični primjeri su slike Terryja Atkinsona i grupe *Art&Language* (Michael Baldwin, Mel Ramsden). Atkinson je realistički pristup zasnovao sredinom 70-ih godina analizirajući i istražujući mehanizme prikazivanja i uspostavljanja političkog i povijesnog značenja u crtežima i slikama engleskih vojnih slikara iz Prvog svjetskog rata. Kasnije je razvio figurativni parodijski jezik, kojim prikazuje i karikira karakteristične političke situacije i vrijednosti britanskog društva. Njegove slike većinom su rađene po fotografijama, ali bez ambicije postizanja hiperrealističkih efekata. Prate ih duži i komplicirani naslovi-komentari, koji daju poantu slikovnom prikazu. Na primjer, slika *Dopisnica Trockog iz raja Južnoafričkoj vladi u Pretoriji 1982.* (1976.) u karikaturalnoj maniri prikazuje gospodina u odijelu s mravojedom na uzici. Sliku prati tekst koji satirički suočava političke poglede marksizma i vrijednosti južnoafričkih rasističkih vlasti. Grupa *Art&Language* razradila je pojam realizma u teoriji i slikarstvu. Oni su pristupili realizmu da bi kritizirali modernističke greenbergovske koncepcije autonomije apstraktne umjetnosti. Realizam su zasnovali kao teoriju prikazivanja, a modele prikazivanja razradili su razmatranjem stilskih, povijesnih i društvenih nužnosti koje uvjetuju horizont prikazivanja i sagledavanja slike kao prikaza. *Art&Language* je povezao mehanizme povijesnog objašnjenja iz historijskog materijalizma s uzročnom teorijom značenja analitičke filozofije da bi došao do poetike novog realističkog slikarstva. Po njima realizam nije likovna vizualna korespondencija slike i prikazanog objekta nego kritika i analiza slikarskih strategija prikazivanja i teorija (ili ideologija) koje ga podržavaju. Realistički karakter slike određen je njezinom poviješću, što znači uzročnim karakterom i razlozima njezinog nastajanja u određenom društvu, razdoblju i konkretnoj umjetničkoj situaciji. Sovjetski soc art 70-ih i 80-ih godina Komara, Melamida, Bulatova i Kabakova ironijska je dekonstrukcija značenja, vrijednosti i oblika prikazivanja socijalističkog realizma kao dominantne umjetnosti i kulture Sovjetskog Saveza. Ironični, paradoksalni, apsurdni i nekonzistentni socrealistički prikazi nove sovjetske umjetnosti pokušaji su prevladavanja i oslobođenja od optimalne projekcije socijalističkog realizma njezinom unutrašnjom slikarskom i značenjskom dekonstrukcijom.

Postmodernu umjetnost u općem smislu karakterizira antirealizam ili relativizam koji je kulminirao stavovima i tumačenjem simulacionizma Jeana Baudrillarda, prema kojem ne postoji jedinstvena, stabilna i o medijskim reprezentacijama neovisna realnost. Realnost je uvijek prikaz ili simbol koji stvaraju umjetnost, kultura i mediji. S druge strane, kritika realizma i odbacivanje poimanja realnosti u postmodernističkoj teoriji lakanovskog smjera nisu jednostavni i jednoznačni. Lacanova psihoanalitička teorija razlikuje dva pojma realnosti: (1) realnost pisana malim početnim slovom r svakodnevna je realnost, uvijek podređena zakonu simboličkog poretka (svijet, predmeti, bića, događaji i situacije analogni nekom teorijskom, ideološkom, subjektivnom gledištu koje ih simbolički, a time i smisleno

povezuje i određuje) i (2) Realnost pisana velikim početnim slovom R odnosi se na ono što se ne može simbolizirati, traumatični element koji je strano tijelo u mreži označavanja i time stravična praznina (ono što se ne može imenovati, rupa, izmicanje simboličkom redu) koja zjapi usred *simboličkog* i oko koje se strukturira *simboličko*. Realno (veliko R) je rupa egzistencije, koja se otkriva tamo gdje se pojavljuje simptom (simptom pokazuje da negdje nešto ne funkcionira). Stoga postmodernizam i kao umjetnost i kao teorija ne znače jednostavno odbacivanje realizma nego pokušaj stvaranja umjetničkog i teorijskog simptoma. Umjetnički i teorijski simptomi otkrivaju da prirodni, normalni i uobičajeni stavovi, kriteriji realnosti i istine, odnosno, prikazi realnosti, nisu po sebi date činjenice nego produkti kulture, ideologije, umjetnosti, seksualne želje i fantazije koji oblikuju ljudski svijet. Pravo Realno (veliko R) mjesto je užasa iza jezika i medijskih prikaza koje se ne može dosegnuti, ali čiji se efekti proživljavaju.

Tijekom 80-ih godina formulirana je i tendencija realističke i esencijalističke estetike zasnovane na teoriji informacija Freda Dretskea i ekološkoj teoriji vizualne percepcije Jamesa Gibsona. Realistička i esencijalistička estetika nastaje: (1) na kritici lingvističkog, semiotičkog i institucionalnog relativizma utemeljenog u analitičkoj estetici od 50-ih do 70-ih godina i (2) na kritici poststrukturalističke relativističke teorije postmodernizma i problematiziranja pojma realnosti, odnosno, odbacivanja ontoloških u ime značenjskih svojstava umjetnosti. Realistička estetika zasniva se na uvjerenju da umjetničko djelo ima neka bitna perceptivna i značenjska svojstva koja ne ovise o promatračevim uvjerenjima, teorijama i mašti. Ona su svojstvena samom predmetu, medijskom prikazu ili, najopćenitije govoreći, ontološkim, esencijalnim aspektima stvaranja, postojanja, funkcioniranja i percepcije umjetničkog djela. Realistička estetika ukazuje: (1) na značaj formalnih i tehničkih postupaka stvaranja umjetničkog djela za razumijevanje njegovog smisla, značenja i izgleda, (2) na značaj izgleda djela, njegovih materijalno-prostornih aspekata za razumijevanje smisla i značenja i (3) na značaj perceptivnih i mentalnih sposobnosti subjekta koji promatra djelo, iskušava ga, doživljava, kontemplira i razumijeva. Realistička estetika je esencijalistička kada vjeruje da postoje neka bitna svojstva koja određuju umjetnost i umjetničko djelo. Realistička estetika je eksternalistička kada govori da su za razumijevanje umjetničkog djela suštinski aspekti djela i njegovog okružja. Realistička estetika je internalistička kada govori da su za razumijevanje umjetničkog djela suštinske mentalne i perceptivne osobine promatrača. Realistička estetika je jezičko-semiotička kada se zasniva na stavovima da su umjetnost i umjetničko djelo suštinski određeni ljudskim sposobnostima jezičkog i semiotičkog rada, odnosno, mogućnostima uspostavljanja i recepcije simboličkog poretka kao umjetničkog djela i umjetnosti. Realistička estetika je povijesno-sociološka kada tumači da su suštinski aspekti za razumijevanje umjetničkog djela i njegove recepcije određeni materijalnim povijesnim uvjetima društvene, kulturne i umjetničke organizacije društva u kojem djelo nastaje i u kojem se prezentira.

LITERATURA: Ack2, Batc1, Battc4, Blin1, Bloc1, Bod7, Bod8, Bow1, Bow4, Clark2, Damnja5, Dic1, Erj5, Harr8, Harr9, Harr12, Harr15, Harr17, Harr22, Harr27, Harr28, Harr29, Harr31, Harr32, Harr33, Harr42, Harr45, Kult3, Lac1, Mee1, Men4, Mic1, Miku3, Miku8, Miš8, Potrč4, Potrč6, Potrč9, Pren1, Rich1, Rob1, Rot11, Schap3, Šuv57, Šuv63, Tay1, Walto1

Realno, simboličko, imaginarno (RSI). U tradicionalnoj terminologiji simboličko je sam govor i čine ga jezički znakovi koji proizvode značenje, a realni su izvanjezički predmeti na koje se govor odnosi (kamen, stolac, magarac). Prema Lacanu svakidašnja realnost je uvijek nešto Imaginarno i povezana je s predočenim smislom i značenjem. Svakidašnjom realnošću vladaju skriveni zakoni Simboličkog, zato Lacan razlikuje svakidašnje realno (pisano malim r) i Realno (pisano velikim R). Realno (velikom R) je: (1) ono što se ne može simbolizirati, (2) traumatični element koji je strano tijelo u označiteljskoj mreži, i (3) stravična praznina (bezimeno, rupa, izmicanje simboličkom redu) koja zjapi usred Simboličkog i oko koje se strukturira Simboličko. Realno je rupa egzistencije, koja se otkriva tamo gdje se pojavljuje simptom (simptom pokazuje da negdje nešto ne funkcionira). Simboličko se naknadno tka prekrivajući i popunjavajući rupu (Realno). Zato Realno sudjeluje u stvaranju smisla i značenja sa Simboličkim i Imaginarnim, premda uvijek ostaje skriveno. Simboličko ukazuje na Realno, pokazujući da ga ispušta i ne iskazuje. Ishodište Simboličkog je uzrokovano gubitkom objekta želje. Simbolički poredak djeluje u svakom trenutku i na svim stupnjevima čovjekovog postojanja. Čim simboličko počne djelovati, čovjek je zatvoren u simboličku tamnicu iz koje ne može izaći: naš svijet je svijet simboličkog okruženja. Imaginarno je vrsta optičke igre u koju se želja hvata (kao u zamku). Imaginarno ne stvara konkretni predmet, nego predmet želje. Realno, Simboličko i Imaginarno su povezani u boromejski čvor koji gradi nas. Ishodišno mjesto u čvoru pripada Imaginarnom, budući da se ono narcistički utemeljuje u slici tijela koje je za čovjeka prvo. Prekidanjem jednog od krugova (Re-

alnog ili Simboličkog ili Imaginarnog, prekidaju se i ostali krugovi.
Totalitarne ideologije, utopijski projekti i logocentrični metafizički sistemi ne otkrivaju pravu prirodu Realnog, prekrivajući i popunjavajući je tkanjem Simboličkog koja je tamnica istine. Odsutnost Realnog u totalitarnim diskursima ukazuje na prazninu-rupu (necjelovitost) u središtu svakog ideološkog rada. Postmodernističke teorije i prakse umjetnosti polaze od stava da je realno produkt Simboličkog i zato proizvode beskrajne metaforičke lavine narativnih tekstova, pokazujući da Simboličko uvijek izostavlja Realno. Pripovijedajući o pripovijedanju i prikazivanju (o Simboličkom i Imaginarnom), postmoderna umjetnost govori o onom odsutnom: rupi, praznini, Realnom.

LITERATURA: Lac1, Lac2, Lac4, Lac5, Lac6, Lac8, Kord1, Kord3, Kord4, Kord6, Kord8, Kord10, Zup2, Zup3, Žiž2, Žiž4, Žiž31

Recepcija. Recepcija je situacija i proces percipiranja, čitanja i doživljavanja umjetničkog djela. Umjetničko djelo je izvor vizualnih senzacija i informacija koje promatrač poput prijemnika procesom recepcije prima i obrađuje. Teoriji umjetnosti svojstvena su tri modela recepcije umjetničkog djela: (1) direktna recepcija djela je proces artikulacije percepcije, čitanja i doživljavanja djela, odnosno, direktan odnos konkretnog djela i promatrača, (2) kulturološka recepcija je povijest primanja te djelovanja nekog umjetničkog djela, autora ili umjetničke tendencije na gledaoca, društvenu ili povijesnu formaciju publike. Drugim riječima, promatra se povijesni utjecaj djela i modela njegovog primanja u konkretnim ili hipotetičkim uvjetima i (3) produktivna recepcija je dio procesa ostvarivanja i dovršavanja umjetničkog djela. Na primjer, u neoavangardnoj i postavangardnoj umjetnosti umjetničko djelo (novi roman, eksperimentalna glazba, kinetička umjetnost, mobili, hepening, konceptualna umjetnost, ambijentalna umjetnost, horizontalna plastika) dovršava se tek suočavanjem s publikom koja je aktivni sudionik realizacije djela. Kada publika recepcijom dovršava djelo, ona ga i ostvaruje. Na primjer, kada se promatrač bavi mobilom, on rukom premješta dijelove skulpture stvarajući novu strukturu, kada percipira instalacije kinetičke umjetnosti, ambijente i instalacije horizontalne plastike ulazi u prostor u kojem se kreće, promatra, dolazi u tjelesne, prostorne i vremenske odnose s djelom i proživljava nove, ekskluzivne životne situacije. Tekstovi engleskog konceptualnog umjetnika Victora Burgina iz ranih 70-ih opisuju situacije u kojima se nalazi osoba koja ih čita i čitanjem dovršava rad. U hepeninzima publika postaje sudionikom u realizaciji umjetničkog događaja, odnosno, recepcija se preobražava u kreativno djelovanje i ponašanje u režiranim ili nerežiranim životnim situacijama.
Aspekti recepcije likovnog umjetničkog djela i radova izvedenih iz te tradicije su vizualna percepcija, čitanje i doživljavanje. Modernistička teorija razlikuje dva koncepta redoslijeda procesa recepcije: (1) doživljaj je sinkron činu vizualne percepcije, a čitanje dolazi naknadno (naknadna intelektualna interpretacija) i (2) vizualna percepcija stvara informacijsku osnovu na kojoj se odvija proces čitanja, a iz razumijevanja koje je posljedica čitanja proizlazi mogućnost doživljavanja umjetničkog djela. Po prvoj koncepciji za recepciju umjetničkog djela nije potrebno prethodno znanje o umjetnosti ili o konkretnom kontekstu umjetničkog djela, dok je za drugu koncepciju, da bi se doživjelo, nužno prethodno razumijevanje djela, poznavanje njegove povijesti, konteksta i atmosfere umjetničkog svijeta u kojem je nastalo.
Čitanje je proces lociranja, razlikovanja i dešifriranja podataka dobivenih u procesu vizualne percepcije. Razlikuju se tri modela čitanja: (1) čitanje pisma prirodnog jezika, (2) čitanje semiotičkog znakovnog sistema i (3) čitanje nesemiotičkih sistema izražavanja i prikazivanja slikarstva, skulpture itd. Pri čitanju zapisa na pismu prirodnog jezika, vizualna percepcija je posrednik u prikupljanju kodificiranih, klasificiranih i uređenih znakova po pravilima gramatike koju prihvaća veliki broj korisnika. Za razumijevanje znakova pisma prirodnog jezika nije bitan likovni izgled slova, slova trebaju biti što jednostavnija, budući da prenose utvrđene i prihvaćene semantičke vrijednosti. Za čitanje zapisa ili slikovnih izraza koji se mogu nazvati semiotičkim znakovnim modelima vizualni (likovni) izgled znaka bitan je koliko i njegova kodificiranost u nekom značenjskom sistemu. Semiotičkim znakovnim sistemima ne upravlja gramatika nego skup otvorenih pravila poznatih određenoj grupi korisnika. Na primjer, suprematistički križ Kazimira Maljeviča i ekspresionistički križ Emilija Vedove ne iščitavaju se na isti način, budući da likovne karakteristike znaka ulaze u njihova značenja. Isto tako kukasti križ nema ista značenja u staroindijskoj kulturi kao u nacističkoj Njemačkoj.
Za čitanje nesemiotičkih znakovnih struktura koje mogu biti mimetički prikazi koji se opažaju kao prizori ili apstraktne slobodne forme neophodno je poznavanje konteksta i postupaka umjetnikovog rada. Čin čitanja zasniva se na razumijevanju oblika i njihovih značenjskih upotreba i motivacija za svaki pojedinačni slučaj (za svaku pojedinačnu sliku ili seriju slika). Kod mimetičkih slika potrebno je otkriti pravila i navike

prikazivanja svijeta koja su svojstvena određenoj civilizaciji, kulturi ili povijesnoj epohi, na osnovi čega se može reći da li slika prikazuje konkretni svijet, fantazije, fikcionalne tvorevine ili formalno konstruirane likovne situacije. U slučaju apstraktnih slobodnih formi čitanje se zasniva: (1) na traganju za onim što oblik svjesno ili podsvjesno znači umjetniku ili (2) na interpretativnom pripisivanju značenja apstraktnim oblicima na osnovi slobodnih asocijacija, poznavanju konteksta interesa, života i djelovanja umjetnika. Za čitanje kao proces dešifriranja značenja bitno je da se u slici, seriji slika pojedinog autora ili pokreta otkriju pravilnosti i njihovi odnosi sa značenjima i vrijednostima individualnog umjetnikovog svijeta i šire kulture. U postmodernističkoj teoriji čitanje je oblik produkcije značenja: na osnovi prepoznatih i utvrđenih karakteristika djela razvijaju se jezičke spekulacije kojima se djelo reinterpretira i nudi publici kroz novo čitanje. Mnoga djela postmoderne umjetnosti (transavangarde, neoekspresionizma, anakronizma) likovni su izrazi i prikazi umjetnikovog čitanja i doživljavanja umjetničkih djela iz povijesti umjetnosti. Doživljaj umjetničkog djela objašnjava se na sljedeće načine: (1) kao emocionalno stanje koje umjetničko djelo svojim izgledom direktno uzrokuje kod promatrača i (2) kao kompleksno egzistencijalno stanje nastalo vizualnom percepcijom, čitanjem, razumijevanjem i udubljivanjem (kontemplativnim uvidom) u djelo, doživljaj je posljedica kako čina percepcije samog djela, tako i našeg znanja o djelu, umjetniku, njegovom svijetu umjetnosti i širim kontekstima na koje djelo ukazuje. U prvom slučaju govori se o doživljaju nevinog oka, a u drugom o doživljaju sofisticiranog oka.

LITERATURA: Arnh2, Bart16, Bart17, Bart19, Bek1, Božič6, Božič7, Božič10, Den63, Gibs1, Jaus1, Marin4, Marin5, Marin6, Merle2, Milić2, Prij1, Roc1, Roc2, Schef2, Schef5, Schef6, Schi1, Sr4, Übl, Vir5,

Reciklaža. Reciklažom se nazivaju konceptualni i medijski postupci u umjetnosti, kojima se potrošeni, odbačeni, poništeni, neupotrebljivi, itd. artefakti, prostori, institucije, značenja ili vrijednosti kulture obnavljaju i izlažu u kontekstu suvremene umjetnosti. Reciklaža je taktika ponašanja i djelovanja umjetnika kao kulturnog radnika koji ponovo obrađuje artefakte kulture. Umjetnik/umjetnica proučava kulturu, pretražuje njene arhive, depoe, otpade i ukazuje na složene procese brisanja ili obnove u mikro- ili makropolitičkim svjetovima suvremenog svijeta. Reciklažom kao umjetničkim postupkom su se bavili: u odnosu na arhitekturu Gordon Matta-Clark, u odnosu na verbalna značenja Joseph Kosuth, u odnosu na političke i ideološke identitete grupa Irwin, u odnosu na muzejske zbirke Tadej Pogačar, u odnosu na urbanističke prostore Marjetica Potrč, u odnosu na institucionalne i javne prostore Tomo Savić-Gecan, u odnosu na novinske vijesti Ivana Keser.

LITERATURA: Crow1, Golds1, Kes1, Kosu12, Kosu13, Lee2, Potr2, Šuv112, Woo1

Redukcija. Redukcija je postupak transformiranja složene vizualne strukture u jednostavnu. Pojam redukcije u umjetnosti XX. stoljeća ima više značenja: (1) reduciranje ili apstrahiranje mimetičkog slikarstva, (2) formalistička redukcija apstraktnog slikarstva, (3) redukcionizam visokog modernizma i (4) dematerijalizacija umjetničkog objekta.
Redukcija ili apstrahiranje je postupak transformiranja mimetičke kompozicije slike ili skulpture u neprikazivačku apstraktnu kompoziciju. Redukcijom se ostvaruje prijelaz od umjetničkog djela kojim se nešto prikazuje u umjetničko djelo kojim se nešto izražava ili u umjetničko djelo koje se pokazuje kao stanje stvari (materijalna činjenica, struktura ili konstrukcija). Na primjer, apstrahiranje u slikarstvu počinje deformacijom mimetičkih oblika, zatim njihovim aproksimiranjem jednostavnim gestualnim tragovima ili geometrijskim figurama, da bi završilo kompozicijama točki, linija i površina. Pri tome se polazni motiv u procesu apstrahiranja može, ali i ne mora prepoznati. Postupak apstrahiranja karakterističan je za impresionizam, postimpresionizam, fovizam, ekspresionizam, futurizam, kubofuturizam, kubizam i ranu apstrakciju.
Formalistička redukcija označava postupke svođenja složenih likovnih apstraktnih struktura na jednostavnije strukture znakova, primarne geometrijske slikarske ili kiparske strukture i monokromne površine. Formalistička redukcija svojstvena je drugoj i trećoj generaciji apstraktnih umjetnika koji slikarska i kiparska istraživanja počinju analizom i istraživanjem apstraktne umjetnosti. Dok je prvoj generaciji apstraktnih umjetnika svojstvena svijest o nužnoj povezanosti slike i vizualnog motiva u prirodi ili slike i unutrašnjih duhovnih stanja, drugoj generaciji svojstveno je uvjerenje da je materijalni poredak slikarstva osnova na kojoj se može razvijati čisti pikturalni ili strukturalni rad. Cilj formalističke redukcije su kompozicijski modeli umjetničkog djela, čisti (aikonički) u estetskom i osnovni u pikturalnom ili skulpturalnom smislu. Formalističku redukciju geometrijske umjetnosti utemeljili su Theo van Doesburg i Max Bill, a razradili su je konkretisti i neokonstruktivisti poslije Drugog svjetskog rata. Formalističku redukciju ekspresionističkog slikarstva

razradili su američki apstraktni ekspresionisti koji su složene gestualne ekspresionističke kompozicije reducirali na odnose monokromne površine i geste (traga gestualnog poteza), odnosno, na odnose monokromne površine i jednostavnog pikturalnog znaka većih dimenzija ili odnose više monokromnih, prostoručno slikanih površina na jednom platnu. Slikarstvo enformela ili geometrijsko strukturalno slikarstvo predratne avangarde reducirano je u umjetnosti poslije enformela (Piero Manzoni, Yves Klein, Francesco Lo Savio, grupa *Zero*) na monokromne površine čija je jedina kvaliteta izgled površine kao homogeno obojeno polje (obojeno polje prema svjetlosnom polju u kojem se djelo izlaže). U estetici visokog modernizma Clementa Greenberga zamisao redukcionizma u modernističkom slikarstvu razrađena je kao historicistička, metafizička i pragmatička teorija umjetnosti. Riječ je o historicističkoj teoriji, budući da se povijest moderne umjetnosti tumači kao progresivni razvoj apstrakcije, a razvoj apstrakcije se tumači kao autorefleksivno usavršavanje postupaka dostizanja prave prirode slikarstva (plošnosti). Greenbergova teorija je metafizička, budući da sliku tumači kao posebnu materijalnu površinu (slikovnu površinu) različitu od drugih fenomena. Različitost slike i drugih objekata je u njezinoj plošnosti. Slika je površina koja ističe slikovne kvalitete plohe. Slika nije racionalni projekt nego direktni estetski čin na plohi koji potvrđuje plošnost slike i određuje posebnost slikarstva u odnosu na druge umjetnosti. To je pragmatična teorija, budući da opisuje slikarevo ponašanje: slikar stvara intuitivno direktnim djelovanjem, razvijajući intuiciju autokritičkom analizom slikarskog rada. Autokritička analiza pročišćava njegov slikovni izraz i stoga je redukcionistička. Redukcionistička teorija visokog modernizma, posebno postslikarske apstrakcije, naziva se formalističkom, budući da ne polazi od deformacije prirodnog motiva nego od istraživanja i prevladavanja slikarstva apstraktnog ekspresionizma.

Dematerijalizacija umjetničkog objekta je oblik radikalnog redukcionizma kojim se dovodi u pitanje daljnji opstanak umjetničkog djela kao dovršenog i cjelovitog objekta. Dematerijalizacija je redukcija umjetničkog objekta: (1) na proces s materijom i energijom (procesualna umjetnost), (2) na događaj ili bihevioralnu situaciju (akcionizam, hepening, body art, performans, ritual, ponašanje) i (3) na ideju, koncept i jezik (konceptualna umjetnost). Dok je apstrahiranje kod pionira apstrakcije značilo transformaciju prikazivanja u izražavanje u okviru plohe slike, pri čemu bit slikarstva i skulpture nije bila upitna, dematerijalizacija označava prekid s tradicionalnim morfološkim pojmom umjetničkog djela budući da umjetničko djelo više ne postoji kao dovršeni proizvod.

LITERATURA: Battc1, Brej3, Colp1, Den6, Den98, Fos7, Green1, Green3, Green4, Green5, Green6, Green7, Green10, Green11, Green12, Green13, Harr24, Jud1, Jud5, Kus1, Kusp5, Lipp4, Lipp5, Lipp6, Lipp9, Lipp10, Morri3

Redundanca. Vidi: Teorija informacija

Referenca. Referenca, objekt (stvar, biće, prostor) izvan jezika na koji se jezik odnosi. Objekt izvan jezika na koji se jezik odnosi je značenje tog jezika. Referencijalno značenje je jedan od mogućih oblika uspostavljanja značenja u umjetnosti. Ono se uspostavlja stvaranjem odnosa (korespondencija) između jezika ili umjetničkog djela i objekata. Referenca slike je prikazani objekt, na primjer, za portret referenca je portretirana osoba. Referentni odnos umjetničkog djela i objekta izvan djela ostvaruje se: (1) ostavljanjem traga, na primjer, frotaž jedne površine je slika te površine, a površina je referenca za otisak, (2) uzimanjem otisaka predmeta ili ljudskog tijela i izradom kalupa pomoću kojih se rade odljevi koji trebaju biti ne samo vizualno slični nego i predmetno ili tjelesno podudarni predmetu ili biću, (3) iluzionističkim ikoničkim i aluzivnim prikazivanjem, kada se želi postići vizualna sličnost prikaza na slici i prikazivanog objekta, (4) različitim postupcima označavanja analognim indirektnom (konvencionalnom, pokaznom, funkcionalnom) označavanju reference (objekta izvan jezika) u prirodnom govornom ili pisanom jeziku. Jedan realistički Courbetov portret, Braqueov kubistički portret ili hiperrealistički portret nastao po fotografiji imaju referencu (referentno značenje) budući da ukazuju na konkretnu osobu izvan slike, ma koliko se likovno razlikovale: Courbetova slika teži vizualnoj sličnosti s objektom prikazivanja, Braqueova deformira likovne prikaze objekta i ne teži ni predmetnoj niti vizualnoj sličnosti, a hiperrealistički portret vizualnu sličnost postiže analogijom sa suvremenim tehnološkim fotografskim postupcima. U teoriji umjetnosti govori se i o fikcionalnoj referenci. Fikcionalnu referencu karakterizira: (1) nepostojanje realnog objekta izvan umjetničkog djela, (2) prikazivanje apstraktnog, fantastičnog ili iz književnosti preuzetog objekta kao da je realni postojeći objekt (koriste se tehnike iluzionističkog prikazivanja).

LITERATURA: Blin1, Božič7, Clark2, Cob1, Festini1, Hau1, Johns1, Metz1, Metz2, Metz3, Miš7, Pan2, Pren1, Qu1, Rot11

Refleksivne slike. Vidi: Analitičko slikarstvo, Konceptualno slikarstvo, Međusloj

Regionalizam. U postmodernoj kulturi se polazi od stava da nema globalnog pogleda na svijet ili globalne organizacije društva, kulture i umjetnosti na planetarnom, državnom ili etničkom nivou nego da postoje fragmentarne (ne-cijele) lokacije kultura koje se ne mogu dovesti do konzistentnog međusobnog odnosa ili obrata u novo jedinstvo ili do univerzalne cjeline, principa, efekta. U doba moderne se govorilo o cjelovitosti nacionalnih ili, čak, rasnih kultura: o francuskoj umjetnosti, o francuskom modernizmu, o njemačkom romantizmu, o njemačkoj umjetnosti, o ruskom simbolizmu, itd. U postmoderni se govori o neodređenim i nejasnim, često *meteorološkim* ili *geografskim* regijama: mediteranska transavangarda, sjevernjački neoekspresionizam, srednjoeuropska postavangarda, alpski izraz ili pacifički postmodernizam. Kao što je u povijesnom smislu za eklektičnu postmodernu sve retro i sve aktualno, tako je u geografskom smislu sve regionalno ili lokalno i, istovremeno, univerzalno, globalno, planetarno. Geografski kriterij sinkronijske regionalnosti se nameće i postavlja iznad modernističkih (hegelijanskih) kriterija povijesti i historicizma.
Postmoderno naglašavanje regionalizma ukazuje se kao unutrašnja dvostruka negacija zapadne hegemonije: pokazuje se da nema jedinstvene kulture/civilizacije i da poimanje zapadne civilizacije kao *paradigmatskog* prikaza svake civilizacije nema opravdanja, jer je ona tek mehanički zbir gotovo neusporedivih regija i zato što uz nju i s njom egzistiraju i druge kulture/civilizacije koje su nesvodljive na nju.

LITERATURA: Bh2, Erj7, Erj19, Fa1, Fram1, Gau1, Ghir1, Hay1, Jenc2, Jenc3, Klo1, Klo2, Oliv4, Rat4,

Reizam. Reizam je estetička i umjetnička doktrina o statusu predmeta u književnosti i vizualnim umjetnostima (konkretna, topografska, reistička i vizualna poezija). Teoriju i praksu reizma uspostavili su članovi grupe *OHO* od 1966. do 1969. godine. Reizam je nastao kao fenomenološka kritika humanističkog pogleda na svijet (pod utjecajem Edmunda Husserla, Martina Heideggera, Jeana Paula Sartrea i ranog Ludwiga Wittgensteina), a dovršen je kao strukturalistička teorija i praksa umjetničkog programiranja. Zapadnjačka humanistička filozofska i umjetnička tradicija prakticirala je mimetičku umjetnost koja je opisivala i prikazivala svijet u kojem je postojala jasna razlika između subjekta (bića koje govori ili slika) i objekta (stvari o kojoj se govori i na koju se ukazuje). Redukcijom prikazivačke umjetnosti na sam predmet (pjesma – predmet, crtež – predmet, knjiga – predmet) umjetničko djelo je postalo predmet koji samo govori i pokazuje da je predmet. Prema Iztoku Geisteru Plamenu: (1) u europskom humanizmu postoji jasna razlika između predmeta (stvari) i subjekta, (2) u zen budizmu i predmeti imaju status subjekta, tj. svaka stvar (kamen, travka) shvaća se i doživljava kao subjekt, a (3) u reizmu sve se shvaća i doživljava kao predmet. Prema Tarasu Kermauneru, vodećem teoretičaru reizma, svijet koji je zamijenio humanistički i koji se naziva reističkim bjesomučno ponavlja samo svoj jest: olovka jest, guma za brisanje jest, most jest, riječ jest, čovjek jest. Sve jest jer je međusobno identično, zato što je sve istinito. Reizam provodi fenomenološku redukciju na prazan (ispražnjen) bitak, a prazan i apstraktni bitak je ništavilo. U manifestu *OHO-a* (1967.), koji su napisali Iztok Geister Plamen i Marko Pogačnik, značenje predmeta opisuje se sljedećim riječima: "Predmeti su stvarni. Stvarnosti predmeta približavamo se prihvaćajući predmet onakvim kakav jest. Ali, kakav je predmet? Prvo što opažamo je da predmet šuti. Ipak predmet ima što pružiti. Riječju iz predmeta možemo izmamiti nečujni glas. Jedino riječ čuje taj glas. Riječ registrira ili označava taj glas predmeta. Govor iskazuje taj glas označen riječju. Tu se susrećemo s glazbom koja je sluhom uhvatljiv glas predmeta." Marko Pogačnik u tom duhu realizira *Artikle* (1967.). On otiskuje predmete za svakodnevnu upotrebu, na primjer, boce, izlažući prisustvo predmeta bez drugih značenja i funkcija. Iztok Geister Plamen realizira *Zvučnu knjigu* (1967.) čija je temeljna kvaliteta da pri listanju stvara zvuk (zvuk predmeta). Knjiga pruža dvije riječi: prva riječ je tišina, a kada se stranica okrene i list zašušti, pojavi se riječ buka. Da bi samu ispražnjenu prirodu predmeta prikazao u časopisu, katalogu i knjizi, Pogačnik je konstruirao reistički model tekstualnog prikazivanja. Prema Pogačniku: "Tekstovi su sastavljeni od slova. Slova su od crta. Crte su ovdje zato da u obliku slova vizualno signaliziraju pojedinačne zvukove. Prema tome, kada je riječ o tekstovima, crta je skrivena iza zvuka slova. Kako onda može crta (kao osnovni element stranice uz tiskarsku boju i papir) izaći na svjetlo dana osim u obliku crteža? U crtežu crta stoji sama za sebe, ako je crtež na nivou svijesti o samom sebi. Crtež od crta nužan je element otvorenih stranica novina ili časopisa. Vizualna poezija, nazvana i topografskom, razotkrivanje je te diferencirane (vidno zvučne) uloge crte." Prema filozofu Rastku Močniku u reizmu dolazi do destrukcije znaka. Tekst se transformira u odnos riječi, riječ u odnos slova, slovo u odnos linija. Tekst knjige se transformira u knjigu-predmet i u kutiju kao zbirku predmeta. Između značenja riječi i prostornog (vizualnog, zvučnog) fenomena postoji tautološki odnos: riječ doslovno ukazuje na vizualni i zvučni fenomen i obratno.

Topografska poezija, kako svoje vizualne i konkretne pjesme, stripove, knjige, filmove, predmete i instalacije nazivaju reisti, pokušaj je radikalne i revolucionarne fenomenološke redukcije objekta književnosti i likovnih umjetnosti na konkretan, izoliran i smisleno prazan predmet. Pojam topografske poezije uveo je vizualni pjesnik Franci Zagoričnik. U području topografske poezije djelovali su mnogi autori okupljeni u grupama *OHO* i *Katalog:* Iztok Geister Plamen, Marko Pogačnik, Franci Zagoričnik, Vojin Kovač-Chubby, Matjaž Hanžek, Milenko Matanović, Tomaž Šalamun, Aleš Kermauner, Naško Križnar.

Reizam se tijekom 1968. i 1969. godine razvijao u dva smjera: (1) prema strukturalnim programiranim sistemima i (2) prema instalacijama (prostornim postavima i procesima) srodnim siromašnoj umjetnosti. Primjeri strukturalnog programiranja su tekst Marka Pogačnika *Breskev* koji sadrži 2.741 rečenicu ili *Programirana šuma* (1969.) u kojoj je 365 srebrnih folija omotano oko stabla. Vrhunac strukturalističkog rada, tj. istraživanja odnosa tekstualnih i vizualnih materijala prema nekom programskom konceptu ostvaren je u projektu *PU* (1969.). *PU* je meta-rad jer se bavi strukturalnim numeričkim povezivanjem postojećih topografskih pjesama, tekstova i dokumenata u novu strukturalnu cjelinu knjige. Dva su metodološka pravca: (1) linearni raspored elemenata analogan tekstualnoj logici i (2) kombinatorika elemenata koja onemogućava jednoznačnu selekciju pojedinih radova i ima vizualno formalni karakter.

Ideje prostora naznačene su u *OHO* manifestu razmatranjem pogleda i prostora, odnosno pitanjem odnosa prostora i predmeta. Prostor se određuje kao okvir djelovanja u rasponu od dvodimenzionalnog prostora papira do trodimenzionalnog prostora predmeta. Predmet je autonoman u odnosu na prostor, kao što je prostor autonoman u odnosu na predmet. Na izložbi *Objekti i predmeti* (1968.) izlagani su *artikli* Marka Pogačnika i predmeti izrezani iz iverice i šperploče Milenka Matanovića i Davida Neza. Obojeni objekti izvedeni od iverice i šperploče su agresivni komadi koji teže ritmičkom širenju u prostor. Oni nisu asocijativni nego tautološki. Matanovićev rad *More* tautološki je objekt koji između ritma rezanog lesonita i talasanja mora uspostavlja artificijelni znakovni referencijalni odnos. U hepeningu Milenka Matanovića, Davida Neza i Drage Delabernardina *Triglav* (1968.) demonstrirana je reistička tautologija. Planina Triglav dobila je ime po tome što ima tri vrha koja su metaforično nazvana tri glave. U hepeningu tri umjetnika stajala su na ulici prekrivena crnim platnom. Iz platna su izvirivale samo njihove glave na različitim visinama, čineći doslovnu prostornu strukturu tri glave, tj. Triglava. U seriji instalacija realiziranih na izložbi *Pradjedovi* (1969.) ostvareni su kasni reistički ambijenti bliski talijanskoj siromašnoj umjetnosti. Te radove karakterizira: (1) ready-made upotreba materijala - Tomaž Šalamun je izložio plast sijena i cigle, (2) doslovna tautološka prezentacija predmetne strukture jednog konteksta u drugom kontekstu - David Nez je na podu galerije rekonstruirao krov zgrade s crijepom i (3) metaforična višeznačnost prostornog ambijenta - šuma jastuka od skaja Andraža Šalamuna istovremeno je model šume, skup erotskih falusnih predmeta i prostor mogućeg hepeninga.

LITERATURA: Brej2, Brej4, Brej5, Ker1, Ker3, Oho1, Oho2, Oho3, Oho4, Oho5, Oho6, Oho7, Šuv98, Šuv110, Zab4

Relaciona estetika. Relaciona estetika, po Nicolasu Bourriaudu, je materijalistička teorija forme izvedena iz poststrukturalističkih althusserovskih i deleuzeovsko-guattarijevskih materijalističkih teorija kulture i društva. Polazište njegovog materijalizma je u slučajnosti koja vlada svijetom, slučajnosti bez izvora, bez prethodno ustanovljenog smisla, dakle, bez uzroka koji bi joj odredio cilj. Relaciona estetika je interpretacija otvorenih, nestabilnih, promjenjivih i slučajnih formi i odnosa formi u umjetnosti 90-ih godina XX. stoljeća. Formom se naziva koherentno jedinstvo, struktura (autonomna tvorevina sačinjena na osnovi unutrašnje međuovisnosti) koja pokazuje karakteristike nekog svijeta: "umjetničko djelo nema isključivo pravo na oblik", ono predstavlja tek podskup u sveukupnosti postojećih formi. Umjetnik posredovanjem estetskih predmeta proizvodi, prije svega, odnose između ljudi i svijeta. Zato relaciona estetika postaje tumačenje intervencija koje utječu na etičko-političku organizaciju okruženja, društva i subjektivnosti. Riječ je o ponovnom zaposjedanju izgubljenog političkog prostora, razbijenog silovitim napadima integriranog svjetskog kapitalizma. Po Bourriaudu umjetnost je pogodno područje za istraživanje društvenih procesa.

LITERATURA: Bourr1

Relativizam. Relativizam je naziv za više filozofskih i teorijskih pravaca po kojima istinitost neke tvrdnje ne ovisi o odnosu iskaza i svijeta nego: (1) o pravilima na kojima se zasniva teorija kojom se nešto tvrdi (nominalizam), (2) o načinu na koji se tvrdnja koristi u jeziku discipline u kojoj se izriče, odnosno, o pogodnosti i konzistentnosti izricanja s drugim tvrdnjama teorije, smislenom cjelinom teorije i životnim situacijama teorijskog subjekta (funkcionalizam ili kontekstualni relativizam), (3) o tome da li korisnik ima od tvrdnji neku praktičnu ili spoznajnu korist

(pragmatizam), (4) o stavu da istinitost teorije ovisi o individualnim biološkim, psihološkim i duhovnim svojstvima čovjeka, neovisno o iskustvima svijeta koji ga okružuje (solipsizam), (5) o stavu da ljudska spoznaja isključivo ovisi o jeziku ili simboličkom izražavanju (semiotički i semiološki sistemi) i kontekstu u kojem subjekt djeluje (lingvistički i semiotički relativizam), (6) o kritičkom stavu da ne postoje znanstvene, filozofske i estetičke teorije koje su egzaktni opisi, prikazi i interpretacije svijeta. Ukazuje se da je svaka teorija formalna konstrukcija koja se pripisuje svijetu, a ne konačan istinit opis i objašnjenje svijeta (kritički relativizam). Relativist smatra da doživljaju i spoznaji svijeta uvijek prethodi umjetno konstruiran teorijski model kojim subjekt pristupa svijetu ili bilo kojem drugom objektu proučavanja.

Polazište relativističke teorije umjetnosti je pretpostavka umjetničkog djela kao sistema pojavnosti, značenja i vrijednosti koje ne ovise o prirodnom poretku, spoznaji i predodžbi prirode nego o unutrašnjim aspektima svijeta umjetnosti, kulture i društva. Poslije 1950. godine karakteristične su tri relativističke teorije umjetnosti: analitička estetika, strukturalistička teorija umjetnosti i poststrukturalističke teorije postmoderne.

Analitička estetika razvila je četiri karakteristična relativistička modela analize statusa umjetnosti: (1) pojam otvorenog koncepta i jezičke igre, tj. umjetnost nije određena i definirana nekim bitnim svojstvima medija, materijala, tehnike izražavanja ili duhovnih snaga nego zbirom prešutno prihvaćenih, promjenljivih pravila jezičke igre (stvaranja umjetnosti, upotrebe nekog X kao umjetničkog djela), (2) teorija svijeta umjetnosti Arthura Dantoa utvrđuje da umjetničko djelo nije samo ono što se pojavljuje pred očima nego i znanje o umjetnosti, smisao i značenja koja ga prate i okružuju, odnosno, u kasnijem radu Danto ističe da umjetničko djelo određuje interpretacija koju umjetnik i svijet umjetnosti (kritika, tržište, teorija) ugrađuju u njega, (3) institucionalna teorija Georgea Dickieja uvodi pojam kandidata za umjetničko djelo, tj. predmeta koji institucije umjetnosti koje čine aktualni svijet umjetnosti dogovorno prihvaćaju i proglašavaju (imenuju) umjetničkim djelom i (4) teorija jezika Nelsona Goodmana koja prikazivanje (stvaranje značenja) u vizualnim umjetnostima i glazbi tumači kao postupak uspostavljanja jezičkih konvencija između simboličke slikovne strukture slike i jezika kojim se govori o svijetu i umjetnosti (funkcionalistički relativizam).

Strukturalistička teorija umjetnosti je relativistička jer se zasniva na: (1) desaussureovskoj teoriji znaka, t.j., na stavu da značenja umjetničkog djela ne proizlaze iz prirodne i nužne povezanosti forme i sadržaja nego su te veze posljedice formalnih, arbitrarnih i semiotičkih strukturalnih odnosa elemenata umjetničkog djela (označenog i označitelja) i (2) strukturalističke teorije umjetnosti su artificijelno konstruirani modeli koji se umjetničkom djelu pripisuju kao vanjski aproksimativni modeli, koji se nikad ne izvode iz njega. Za strukturalizam je relativističko stanovište pripisivanja interpretativnog modela objektu analize uvjet objektivnosti (znanstvene teorijske distance od objekta analize) i formalne dosljednosti interpretacije.

Poststrukturalizam ideje relativizma definira kao univerzalnu društvenu zakonitost. Pokazuje se da su stavovi, vizualni prikazi, jezici i modeli izražavanja kulturološke i povijesne tvorevine ovisne o jezičkim i imaginativnim sposobnostima prikazivanja svijeta i kulture kao realnosti. U tom smislu konceptualni umjetnik Joseph Kosuth piše da je zadatak umjetnika razotkrivanje i prikazivanje mehanizama stvaranja (jezičkih, vizualnih) značenja koje društvo prihvaća kao svoju realnost. Ekstremni primjer poststrukturalističkog relativizma je Baudrillardova teorija simulacionizma, prema kojoj u suvremenom svijetu postoji mnoštvo simulacijskih prikaza (medijskih, tehničkih slika masovne kulture) prihvaćenih kao realnost. Svaki prikaz prihvaćen kao realnost je simulacija, tj. svaki prikaz realnosti je tek jedan od mogućih modela. Postmodernističke teorije simulacionizma pokazuju da je suvremena kultura i umjetnost zamisliva kao mapa različitih, istovremeno prisutnih svjetova kroz koje prolazi postmoderni čovjek (nomad), odnosno, za postmodernog čovjeka postoji više paralelnih realnosti.

LITERATURA: Bod8, Bod10, Bod13, Bod14, Bod15, Dick1, Dan1, Elt1, Good1, Good2, Good4, Good7, Šub63

Remake. *Remake* je umjetničko djelo nastalo na osnovi postojećeg umjetničkog djela, time što se realizira kao: (1) nova verzija istog djela (više filmskih verzija jednog romana ili više filmskih verzija jednog filma), (2) citiranjem, kolažiranjem i montažom, tj. umetanjem elemenata postojećeg djela u novo umjetničko djelo (navođenje likova ili epizoda jednog romana ili filma u novom romanu ili filmu), (3) prikazivanjem postojećeg umjetničkog djela u novom djelu (prikazivanje Picassovih ili Mondrianovih slika u postmodernističkim umjetničkim djelima), odnosno realizacija novog umjetničkog djela po ikonografskom i kompozicijskom shematizmu nekog postojećeg značajnog djela, specifične manire velikog umjetnika ili umjetničkog stila. Zamisao *remakea* kao oblika formalnog, semantičkog ili žanrovskog uspostavljanja generičkog odnosa između umjetničkih djela je

uspostavljena u holivudskom filmu. *Remake* je nova verzija ekonomski uspješnog ili kultnog filma. U francuskom novom valu 60-ih *remake* američkog holivudskog akcijskog filma postaje poligon za umjetnički eksperiment i dekonstrukciju metafizike akcijskog filma. 80-ih godina zamisao *remakea* postaje bitan element stvaranja kulture postmoderne: pokazuje se da moda, popularna kultura, film, glazba, slikarstvo, kazalište i književnost nisu originalne tvorevine nego citati i kolaži-montaže tragova prošlih i postojećih oblika prikazivanja. Moda (oblačenje, dizajn, filmska, kazališna ili scenografija spektakla) osamdesetih postaje *remake* mode pedesetih godina izvedene u retorički prenaglašenoj novoj tehnologiji visokog dizajna i elektronske slike. Postmodernistički *remake* karakteriziraju (1) eksplicitno citiranje, kolažiranje i montaža elemenata originala, (2) prenaglašavanje jakih ili slabih mjesta polaznog djela, (3) retorički i parodijski obrati od tragičnog u komično i obratno, (4) realizacija *remakea* kao reinterpretacije izvornog umjetničkog djela, odnosno, ugrađivanje različitih interpretativnih polazišta u originalni tekst, kompoziciju ili strukturu predloška, i (5) postmodernistički *remake* nije odavanje poštovanja originalu nego potrošačka (semantičko aksiološka) upotreba, razmjena i potrošnja umjetničkih djela.

LITERATURA: Bucl, Celal1, Golds1, Grž4, Grž9, Grž21, Grž22, Kraus17, Kraus24, Milne1, Parki1, Ric1, Sher1, Sher2, Sin2, Sin3

Retoričke figure. Retoričke figure su u vizualnim umjetnostima uvjetan ili, češće, metaforički naziv za vizualne kodove (odnose elemenata, tragova, izraza, konstrukcija, pikturalnih ili skulpturalnih poredaka) koji omogućavaju uspostavljanje doslovnog, metonimijskog, metaforičnog, alegorijskog, ali i metajezičkog značenja. Riječ *retoričko* ukazuje na vještinu *likovnog* ili *vizualnog govora* (produkcije značenja ili smisla) strukturiranjem unutar pikturalnog polja. Riječ *figura* se upotrebljava dvosmisleno u skladu s teorijom retorike/književnosti kao *prijenosno značenje* i u skladu s teorijom likovnih umjetnosti kao *pikturalni ili skulpturalni prikaz tijela*. Riječ *figura* ukazuje i na oblike prikazivanja, izražavanja, konstruiranja ili simulacije fikcionalnog prostora ili fikcionalnog objekta unutar slike. Takav fikcionalni prostor ili objekt zastupa subjekt za druge figure, odnosno, zastupa subjekt ili njegove hipoteze (pikturalne, skulpturalne ili u fotografiji vizualne fotokemijske hipoteze) za druge fikcionalne, virtualne ili, čak, konkretne prikaze, izraze, konstrukcije ili simulacije u umjetničkom djelu. Zato se pikturalna figura može shvatiti i kao razmak između nosioca značenja (pikturalnog poretka) i uspostavljenih značenja. U strukturalističkim i poststrukturalističkim čitanjima slike interpretira se kao *izgovor*, sredstvo za posredne efekte (prikaze, poruke, indeksacije, simbolizacije, alegorije) i zato svaka slika ima položaj *retoričke figure*: zaokreta od pogleda prema efektu jezika. U susretu strukturalističke ili poststrukturalističke teorije s umjetničkim djelom i njegovom retorikom pokazuje se (reflektira) i retorička *priroda* teorije o umjetnosti.

LITERATURA: Ari2, Bart10, Erj13, Lyo1, Man2, Marin1, Marin2, Marin3, Rot1, Rot6, Rot8, Rot9, Rot10, Schef1, Schef3, Schef4, Šuv72

Retorika slike. Retorika slike je njezina materijalna (označiteljska) sposobnost uspostavljanja značenja i prenošenja poruke. Osnovni pojmovi kojima se opisuje uspostavljanje vizualnog značenja i prenošenje vizualne poruke su denotacija, konotacija, kod, označeno i označitelj. Denotacija je predmet (ili bilo što drugo izvan jezika) na što se jezik odnosi. Denotacija slike je predmet (ili bilo što drugo izvan slike) na što se slika odnosi (ono što pokazuje i prikazuje). Slika denotira predmet vizualnim izgledom, tj. strukturom ikoničkih znakova koji vizualnom sličnošću ukazuju na predmet koji prikazuju. Konotacija je izvedeno, popratno ili posredno značenje. Ona je skup asocijacija potaknutih jezikom, koje ne ulaze u direktno denotativno značenje. Konotacija je svojstvo koje jezik mora imati da bi nešto značio. Konotativni sistem je sistem čiji plan izraza predstavlja sistem značenja. Slika je konotativni sistem ako uspostavlja značenja koja proizlaze i iz njezinog slikovnog poretka, a ne samo iz odnosa s prikazanim predmetima. Portretna slika je i denotativni i konotativni sistem, budući da njezina značenja proizlaze iz: (1) odnosa kompozicije i forme slike s licem osobe koja se prikazuje (denotativni karakter) i (2) likovnih kvaliteta i stilskih rješenja na kojima se slika zasniva (konotativna razina). Apstraktna slika je konotativni sistem jer njezina značenja proizlaze iz njenog vizualnog poretka i izgleda. Kod je skup lingvističkih činjenica kojima raspolaže neki korisnik jezika. Lingvistički kod predstavlja se sintaktičkim poretkom (skupom znakova i pravila njihovog kombiniranja) koji prenosi značenje. Sistem značenja može se nazvati kulturom ili, preciznije, ideologijom. Ideologija u ovom kontekstu podrazumijeva nasljeđe ili sistem pojmova, znanja, iskustava, vjerovanja i vrijednosti. Vizualni kod je poredak znakova i pravila njihovog kombiniranja kojima se prenose značenja (fotografije, filma, video projekcije). Likovni kod je poredak likovnih znakova i elemenata, kao i pravila njihovog kombiniranja, kojima se prenose značenja slike i skulpture. Označeno je ono što čovjek koji upotrebljava znak pod njim podrazumijeva. Označitelj je

posrednik u uspostavljanju i prenošenju značenja i stoga mu je potrebna materija.

Retoriku slike razradio je francuski semiolog i strukturalist Roland Barthes. On polazi od etimologije riječi slika *(image)* koja znači da ona nešto odslikava ili imitira. Zato semiologu postavljeno pitanje: da li slika kao analoški prikaz (vizualno imitira, odslikava i nalikuje) može proizvesti prave znakovne sisteme, a ne samo nepovezane skupove simbola? Barthes precizira: da li je moguće zamisliti analoški (slikovni), a ne samo digitalni (pojmovni, jezički) kod? Daljnju analizu Barthes temelji na rasčlanjivanju značenja reklamne fotografije talijanske firme Panzani: "Reklama tvrtke Panzani: omoti tjestenine, jedna konzerva, jedan omot, rajčice, luk, paprike, gljiva; sve to proviruje iz poluotvorene mreže, u žutim i zelenim preljevima na crvenoj podlozi." Razlikuju se tri poruke fotografije: (1) jezička poruka, (2) ikonička (prikazivačka) kodirana poruka i (3) ikonička (prikazivačka) nekodirana poruka. Jezička poruka je poruka teksta s imenom firme i reklamnom porukom "Tijesto umak parmezan / de luxe talijansko", koju Barthes promatra kao tipični znak, tj. znak artikuliran pisanim lingvističkim jezikom. Jezička poruka ostvaruje funkcije utvrđivanja i prijenosa poruke. Jezička poruka je sredstvo kojim reklamna fotografija i masovna kultura utvrđuju i usmjeravaju višeznačna i potencijalno otvorena vizualna značenja fotografske slike. Jezik omogućava izbor pravog nivoa opažanja i razumijevanja. Prijenosna funkcija jezičke poruke u reklamama (kao i u stripovima) je u dopunjavanju slike i govora. Ako se zanemari tekstualni zapis i promatra samo slika, tada ona pruža nizove diskontinuiranih (pojedinačnih) znakova. Označeno fotografije upućuje na dvije vrijednosti ugode: svježinu proizvoda i domaćinsko pripremanje kojem su namijenjeni. Označitelj je poluotvorena mreža iz koje proviruju namirnice. Ikonička kodirana poruka utisnuta je u ikoničnu nekodiranu poruku. Doslovna poruka je podloga simboličke poruke. Doslovna slika je denotativna (vide se konkretne namirnice), a simbolička poruka je konotativna (prikazane konkretne namirnice i drugi vizualni aspekti fotografije govore još nešto: reklamiraju). Različito od crteža ili slike, fotografija ostvaruje čistu denotativnu funkciju, tj. iskazuje se kao poruka bez koda. Crtež je uvijek kodiran, budući da se zasniva na pravilima uređivanja forme. Ne postoji prirodna pikturalna kopija, a kodovi crtačkog poretka su uvijek povijesno određeni i zasnivaju se na podjeli na značajno i beznačajno (ono što se naglašava i zanemaruje crtanjem). Barthes ističe da je denotacija crteža manje čista od fotografske, budući da nema crteža bez stila. Na razini doslovne poruke odnos označenog i označitelja u fotografiji nije odnos crtačkog preobražaja plohe u formu nego odnos nastao mehaničko-optičkim postupkom snimanja. Odsustvo koda (kulturološkog ili ideološkog pravila) učvršćuje mit o fotografskoj prirodnosti. Uloga fotografa u procesu snimanja (kadriranje, udaljenost, svjetlo, efekti neoštrosti) pripada planu konotacije i dodatak je fotografskoj objektivnosti. Denotativna (doslovna poruka prikazivanja) ima ulogu u općoj strukturi ikoničke poruke. Denotativna slika čini simboličku poruku prirodnom i tako opravdava nataloženu značenjsku izvještačenost reklamne fotografije.

Simbolička poruka je nedoslovna i konotativna, civilizacijski i kulturološki kodirana. Očituju se različita značenja (višak značenja): (1) fotografija govori o kupovini i potrošačkoj civilizaciji, (2) trobojna (žuto, zeleno, crveno) nijansa reklame ukazuje na Italiju i talijansko (na talijansko kako ga vide stranci), (3) nabacanost namirnica ukazuje na kulinarsko povezivanje i pripremanje hrane i (4) fotografija ukazuje na samu sebe kao na reklamu. Sve navedeno su kodovi kulture. Barthes naglašava da jedna leksija pokreće različite leksike. Leksijom naziva sliku (fotografiju), a leksikom simbolički plan (jezika) analogan jednom skupu praksi i tehnika. Upravo je to slučaj s različitim čitanjima reklamne fotografije: svaki znak odgovara jednom skupu stavova (turizmu, domaćinstvu, poznavanju izraza masovne kulture). U čovjeku postoji mnogo leksika, oni zajedno čine idiolekt svakog pojedinca. Idiolekt čine vidovi govora ili bilo kojeg simboličkog izražavanja svojstvenih pojedincu, neovisnih o utjecaju društvenih grupa kojima pripada. Reklamna fotografija je ispresijecana sistemima smisla, na isti način kao što se čovjek artikulira u različitim jezicima. Jezik slike nije samo skup odaslanih riječi (na nivou kombinatora znakova ili tvorca poruke) nego i cjelina primljenih riječi: u jezik treba uključiti i iznenađenja koja priređuje smisao. Osim individualne razine leksije postoji i opća ideološka razina. Ideologija je za određeno društvo i za određeno povijesno doba jedinstvena, ma kakvi bili označitelji (posrednici) koje ona upotrebljava. Općoj ideologiji odgovaraju konotacijski označitelji (posrednici) koji se određuju prema odabranoj supstanciji (govoru, slici, predmetu, ponašanju). Ti označitelji (posrednici) se nazivaju konotatori, a njihov skup se naziva retorika. Retorika se pojavljuje kao označiteljska (posrednička) strana ideologije. Retorike se razlikuju po supstanciji (govor, slika, predmet, ponašanje), ali ne nužno i po formi. Sa stanovišta psihoanalize pretpostavlja se da postoji retorička forma zajednička snu, književnosti i slici. Retorika slike (razvrstavanje njezinih konotatora ili posrednika) je:

(1) specifična u odnosu na druge retorike u onoj mjeri u kojoj je podvrgnuta fizičkim zakonima vida (koji se razlikuju od zakona zvuka i sluha), a (2) opća je u onoj mjeri u kojoj su figure koje koristi uvijek samo formalni odnosi elemenata. Konotatori (posrednici) u cjelokupnoj slici grade diskontinuirana obilježja. Slika uvijek ostaje potencijalno otvorena za nova čitanja.

LITERATURA: Bart7, Bart8, Bart10, Bart19, Ec6

Retroavangarda. Retroavangarda je postmodernistički koncept zasnovan u kasnom socijalizmu, simulacije i eklektičkog prikazivanja anakronih i totalitarnih modela izražavanja karakterističnih za antimodernizam fašističke i nacionalsocijsocijalističke umjetnosti te umjetnosti socijalističkog realizma. Retroavangarda citira i ukazuje na avangardne utopijske ikonografije i njihovu etabliranost i istrošenost u modernističkom društvu. Temeljni stav retroavangardne poetike i ideologije je da je svaka umjetnost podložna političkoj manipulaciji osim one koja govori jezikom te iste manipulacije. Retroavangardna umjetnost stvara katarktičke situacije prikazivanjem i simulacijom traumatskih, cenzuriranih i zabranjenih mjesta u modernističkoj kulturi, odnosno, u kulturama koje su potiskivale vlastite povijesne traume: (1) bavljenje nacističkom kulturom i umjetnošću njemačkog slikara Anselma Kiefera, (2) bavljenje simulacijama socijalističkog realizma i pop arta ruskih slikara Komara i Melamida, (3) korištenje mrtvih znakova modernog doba *(Eksploatacija mrtvih)* Mladena Stilinovića i fetišima kulture (etika, politika, filozofija, seksualnost) Vlade Marteka, (4) provociranje estetskih i ideoloških granica između nacizma, realnog socijalizma i avangarde slovenskog umjetničkog pokreta NSK *(Neue Slowenische Kunst)* i (5) relativiziranje identiteta umjetnika i originalnosti umjetničkog djela u projektima Mladena Stilinovića i Gorana Đorđevića koji nastupa kao anonimni umjetnik ili pod pseudonimima Adrijan Kovač, Kazimir Maljevič, Piet Mondrian. Teoriju retroavangarde koncipirali su i razvijali Marina Gržinić, Peter Weibel, Slavoj Žižek, Aleš Erjavec, Alexei Monroe.

LITERATURA: Ams1, Ams2, Bado2, Ćuf1, Ćuf2, Ćuf3, Erj8, Erj19, Erj21, Grž1, Grž2, Grž9, Grž21, Grž22, Grž31, Grž33, Irwin1, Kref1, Monr1, Neu1, Neu2, Zab7

Revolucija. Revolucija u umjetnosti je (1) nagli, katastrofični i potpuni slom dominantne umjetničke paradigme i iniciranje nove vrste umjetnosti (stila, pokreta ili svijeta umjetnosti); (2) povezivanje umjetničke prakse s revolucionarnim političkim pokretima i događajima, pri čemu umjetnost postaje sredstvo političke borbe; i (3) uspostavljanje paralelnih odnosa između društvenih i umjetničkih prevrata. Revolucionarnu umjetnost karakteriziraju kritičke, prevratničke i propagandne funkcije.

Revoluciju u umjetnosti, tj. promjenu dominantne paradigme umjetnosti i svijeta umjetnosti provele su avangarde i neoavangarde mijenjajući jezik, medije i oblike izražavanja, a time i vrijednosti i uvjerenja, svijeta umjetnosti i kulture. Apstraktna umjetnost, ready-made, dematerijalizacija umjetničkog objekta ili upotreba teksta kao umjetničkog djela u okviru svijeta likovnih umjetnosti karakteristični su izrazi umjetničkih revolucija. Povijesna linija avangardi i neoavangardi može se promatrati kao povijest revolucionarnih ekscesa koji su doveli u pitanje dominantne umjetničke i kulturološke paradigme i ustanovili novu umjetnost. Fetišizam novog i fetišizam prevrata temeljne su odrednice avangardističke i neoavangardističke poetike.

Revolucionarna umjetnost u političkom smislu može biti: (1) podređena političkim revolucionarnim zahtjevima; (2) spoj političke i umjetničke revolucije; (3) revolucionarna s aspekta umjetničke prakse, tj. iz umjetnosti se izvodi kritika društva kako bi se ostvarili politički ideali. Podređenost umjetnosti političkim revolucionarnim zahtjevima karakteristična je za većinu socijalističkih revolucija u Istočnoj i Srednjoj Europi i na Balkanu poslije Drugog svjetskog rata. Revolucionarna umjetnost u službi političkih interesa je umjetnost socijalističkog realizma. Spoj političke i umjetničke revolucije, tj. istovremene promjene jezika umjetnosti i društva karakterističan je za sovjetsku boljševičku revoluciju 1917. Spoj je nastao u predrevolucionarnom i revolucionarnom razdoblju, a narušen je u postrevolucionarno doba kasnih 20-ih i ranih 30-ih godina, kada dolazi do likvidacije avangardne umjetnosti u Sovjetskom Savezu. Suglasje pokušaja političkog revolucionarnog prevrata i umjetničkog revolucioniranja jezika umjetnosti ostvareno je i 1968. godine, tijekom studentskih i antiratnih previranja. Na vrhuncu neoavangardizma dolazi do pokušaja realizacije utopijske sinteze umjetnosti i života kroz masovni, spontani bunt mladih. Mogućnost političkog prevrata ukazala se u radikalnoj estetizaciji društva neposrednom umjetničkom akcijom. U postavangardama poststrukturalistički autori okupljeni oko časopisa *Tel Quel*, konceptualni umjetnici *Art&Languagea*, Joseph Beuys te beogradska neformalna grupa *Oktobar 75* bavili su se revolucijom kao teorijskim pojmom ili fantazmom dovršenog modernizma.

LITERATURA: Ack2, Ben1, Clark2, Dev5, Egb1, Ff1, Ff2, Great1, Harr22, Isa1, Kref3, Kuh1, Mij1, Railing1, Reinh2, Tan1, Telq1, Telq2, Teo1, Todo3, Tro1, Van1, Willet1, Willet2

Riječ i slika. Riječ i slika čine odnos vizualnog i tekstualnog koji karakterizira ekscese i evolucije modernističkog i postmodernističkog slikarstva, odnosno, istraživanja interslikovnog i intertekstualnog u avangardama, neoavangardama i postavangardama. Riječ se u slici tretira na dva načina: sama riječ po sebi je cjelovit tekst pa riječ ili grupa riječi predstavljaju fragmentarni trag teksta i jezika. Odnos riječi i slike može biti: (1) odnos slike i njenog naslova zapisanog pokraj nje na okviru ili kao sastavni dio pikturalnog polja, (2) zapis riječi ili otisnuta jedinica (riječ, rečenica ili slovo izrezano iz novina ili knjige) koristi se kao likovni element u kolažima, (3) znak, slovo, broj, riječ ili tekst čine dio kompozicijske strukture slike, (4) kompozicija slike je uređena kao struktura znakova i vizualno podsjeća na linearno-matrični poredak teksta (horizontalni nizovi riječi u redovima i vertikalna struktura nizanja redova), (5) odnos slike i teksta čini značenjski odnos podudaranja (tautologija slike i riječi) ili paradoksalnog nepodudaranja (proturječnosti, ironije), (6) slika (slika, crtež, fotografija) i tekst izlažu se paralelno, njihov odnos može biti odnos intertekstualno-slikovne razmjene, tekst je autorefleksivna analiza slike ili narativni okvir razumijevanja slike, (7) slika je izvedena tako da na monokromnoj površini (slike, zida) riječi čine prostorni značenjsko-konceptualni smisleni poredak, (8) slika je zamijenjena tekstualnim djelom (nastanak tekstualne umjetnosti kao oblik radikalne konceptualne umjetnosti 60-ih i 70-ih godina), (9) tekst i slika su medijske realizacije fotomontaže, filmske montaže, kompjutorske i video simulacije artificijelne virtualne slike zasnovane na analognim (vizualnim) i digitalnim (pojmovno-lingvističkim) prikazima.

Pojam modernističke slike nastaje razdvajanjem semantičkih i sintaktičkih aspekata (sadržaja i forme), odnosno, redukcijom prikazivačke na autonomnu apstraktnu sliku. U trenutku kada slika gubi potencijal i funkcije vizualnog prikazivanja svijeta i kada se formulira u terminima autonomnog likovnog oblikovanja, u kubizmu se u kompoziciju slike kao elementi uključuju slova, slogovi, riječi, sintagme, rečenice i tekstovi. Koncept kolaža u kubizmu nastaje definiranjem slike (površine slike) kao kompozicijske strukture raznorodnih vizualnih elemenata: obojena površina, crtana površina, lijepljeni predmeti, novinski izresci, slova, riječi. Postupak slikanja transformira se od uobičajenog postupka nanošenja boje na površinu u postupak montiranja strukture površine. Značenja upotrijebljenih slova, slogova ili riječi nisu bitna, što znači da upotrijebljeni jezički fragmenti imaju pikturalnu, a ne značenjsku funkciju. Postkubističke slike futurista, dadaista (Marcela Duchampa i Francisa Picabije) ili ruskih kubofuturista (Kazimir Maljevič, Ljubov Popova, Varvara Stepanova, Olga Rozanova) montirani tekst, odnosno nastali kolaž prihvaćaju kao likovno-značenjski sklop. Upotrijebljene riječi nisu samo u funkciji likovno-kompozicijskih zahtjeva oblikovanja površine kao u analitičkom kubizmu Picassa i Braquea, nego: (1) u futurizmu riječ je simbol aktualnog modernog svijeta, (2) kod Duchampa i Picabije tekst nosi šifriranu poruku koja je u odnosu s vizualnim značenjima slike i naglašava konceptualni status mišljenja o slici kao značenjski vrijednom djelu, (3) u kubofuturizmu pojava tekstualnih fragmenata i riječi u slici je pokušaj transcendiranja pikturalnog u tekstualno i tekstualnog u pikturalno formalnim suočavanjem suprotnosti (jezika i ne-jezika) i otkrivanjem dvojnosti forme teksta i forme slike. Kubistička i kubofuturistička zamisao o odnosu slike i riječi ostvarena je i u slikarstvu i u književnosti. Razvoj slike odvija se od prikazivačkog do apstraktnog djela. Poetski se tekst razvijao od normirane stihovne strukture preko otvorenih modela slobodnog stiha do vizualne poezije. Vizualna pjesma je poetski tekst čija struktura (raspored teksta na površini lista papira) poprima vizualne kvalitete koje ulaze u konceptualnu i pojavnu prezentaciju pjesme i njezinih značenja. Za ova kretanja karakteristični su slučajevi čiju je pripadnost slikarstvu ili poeziji teško odrediti. Razvoj odnosa slike i teksta u futurističkom slikarstvu i poeziji pretežno je intuitivan. U ruskoj kubofuturističkoj varijanti spojevi slike i teksta imaju ishodište i u transformacijama simbolističke u formalističku teoriju književnosti i vizualnih umjetnosti.

Nakon Prvog svjetskog rata problem odnosa slike i teksta načelno se rješavao u tri smjera: (1) destrukcija semantičkih potencijala slike i teksta u dadaizmu, u rasponu od intelektualne igre, preko provokacije do političkog rada (kolaži i apstraktne pjesme Kurta Schwittersa, apstraktne pjesme Mihaila Petrova, Dragana Aleksića), (2) u konstruktivizmu uvođenje konstruktivnih metoda oblikovanja modernističkih vizualno-tekstualnih prezentacija (slika, film, fotografija, reklama, grafički dizajn) (Aleksandar Rodčenko, László Moholy-Nagy, tipografija Bauhausa i grupe De Stijl) i (3) upotreba tekstualno-pikturalnih modela u nadrealizmu, s tendencijom da se nelogičnom, apsurdnom, slučajnom ili automatski nastalom kombinacijom slike i teksta inicira rad nesvjesnog, otkriju potisnute želje, razbiju društvene i moralne stege (André Breton, Max Ernst, Yves Tanguy, Man Ray). U postnadrealizmu, belgijski umjetnik René Magritte od 1929. do 1966. koristeći

razrađeni model upotrebe riječi i slike, razvio je specifičnu vrstu fantastičkog slikarstva, ali različito od nadrealista, ne prikazuje nesvjesno (fantazije, snove) nego istražuje: (1) paradoks i neusklađenost analognog (vizualnog) i digitalnog (pojmovnog) znanja u i o slici i (2) jezičke slikovne igre u okviru likovnih ikoničkih (figurativnih, predmetnih) prikaza i u okviru uspostavljanja odnosa između slike i riječi. Prvi karakterističan rad je serija crteža *Riječi i slike* (1929.) u kojoj uspostavlja konceptualne odnose između crteža, riječi koja se odnosi na crtež i konceptualnog stava o tom odnosu. Na primjer, pored crteža lista napisao je riječ *le canon*, a popratni tekst glasi "Predmet nije toliko u vlasti svog imena da se ne bi moglo pronaći drugo ime koje bi mu bolje pristajalo." U seriji slika *Ključ snova* (1930.-1936.) ispod crteža figure ili predmeta piše riječ koja se ukazuje kao njeno ime, ali je taj odnos paradoksalan. Na primjer, ispod bokala piše riječ ptica. Najpoznatije djelo je serija slika i crteža pod zajedničkim nazivom *Upotreba riječi* (1928.-1966.). U prvoj verziji je brižljivo nacrtana lula, a ispod je ujednačenim krasopisom ispisana napomena "To nije lula." U posljednjoj varijanti nazvanoj *Dvije misterije* naslikana je školska ploča na kojoj je nacrtana lula ispod koje piše "To nije lula." a iznad ploče lebdi velika lula identičnog izgleda kao ona na ploči. Ovaj rad ima nekoliko razina poremećaja: (1) izaziva tipičnu nadrealističku zbunjenost, (2) stvara igru razumijevanja ikoničkog znaka, jer crtež lule zaista nikada nije lula, nego prikaz lule, ali kao prikaz na razini znaka on je zastupa i prikazuje.

U neoavangardama poslije Drugog svjetskog rata bavljenje tekstom i slikom odvija se u dva smjera: (1) u smjeru radikalizacije destruktivnih postupaka i širenja područja umjetničkog rada u kulturi, što je vodilo fluksusu, neodadi, hepeningu, letrizmu, vizualnoj i konkretnoj poeziji i (2) u smjeru istraživanja konceptualnih aspekata teksta i tekstualne organizacije slike, što je vodilo složenijim metodama proučavanja i stvaranja umjetničkih radova koji se više ne mogu jednoznačno definirati ni kao tekst ni kao slika. Karakteristična su djela: kolaži-stripovi Jessa (pravim imenom Burgess Franklin Collins), jezičke igre Jaspera Johnsa, vokovizualne strategije Vladana Radovanovića, tekstualni eksperimenti Dicka Higginsa, umjetnost koncepta Henryja Flynta, tablice sa slikama Miće Bašičevića Mangelosa i postmagritteovski konceptualizam Marcela Broodthaersa. Eksperimente u slikarstvu ostvaruje Jasper Johns u seriji slika *Sivi alfabet* (1956.), *Pogrešan početak* (1959.), *Pokraj mora* (1961.) i *Luda kuća* (1962.). Johns je među prvim umjetnicima proučavao Wittgensteinova *Filozofska istraživanja* i *Plavu bilježnicu* što je iskoristio za slikarske ironične jezičke igre kojima se relativizira status prikazivanja i modernističke interpretacije slike kao čiste slikovne plohe. Johns je sliku *Sivi alfabet* komponirao kao raster i u svaki sektor mreže je upisao slovo abecede. Paradoksalno, slovo je objekt koji se prikazuje i zapis, tj. slovo se čita kao znak i gleda kao objekt. U slici-asamblažu *Luda kuća* na površinu slike pričvršćeni su metla, ručnik, okvir i šalica za kavu. Pokraj svakog predmeta je napisano njegov naziv. On je primijenio načelo Wittgensteinove filozofije jezika po kojem se značenje riječi određuje njezinom upotrebom u jeziku ili tako da se pokaže predmet i izgovori njegovo ime. Johnsovu vezu s Wittgensteinovom filozofijom potvrđuju bilježnice u kojima je zapisao "Uzmi jedan objekt / Učini nešto s njim / Učini još nešto s njim", ali i doslovna primjena načela imenovanja u slikama.

U okvirima navedene povijesne linije upotrebe teksta i tekstualne organizacije u konceptualnoj umjetnosti poprimile su karakter prekida s vizualnošću, što je rezultiralo stavovima da: (1) umjetnost nije određena formom, nego, kao što je pisao Kosuth, umjetnički rad mijenja značenja premda se u njegovoj materijalnoj strukturi ništa nije promijenilo i (2) umjetničko djelo koje je tekst ili je organizirano po načelima tekstualnosti, za vizualne umjetnike predstavlja uvod u teorijsko istraživanje umjetnosti. Konceptualna umjetnost predstavlja pomak od istraživanja odnosa slike i riječi prema tekstualnoj umjetnosti (*Art&Language*, Victor Burgin, John Stezaker, Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Weiner, Ian Wilson, *Grupa Kôd, Grupa (Ǝ, Grupa 143*). Primarna istraživanja odnosa riječi i slike koja prethode ili slijede iz tekstualne umjetnosti ostvarili su: (1) Robert Barry nakon tekstualnih konceptualističkih radova, od 80-ih realizira ambijente sa zidnim slikama s riječima, (2) Richard Long i Hamish Fulton na geografskim kartama i fotografijama s putovanja ispisuju imena lokacija ili prirodnih pojava koje su vidjeli (brdo, magla, zora), (3) Mladen Stilinović, Vlado Martek i Dragoljub Raša Todosijević rade crteže u kojima se riječ pojavljuje u političkom odnosu s crtežom, razotkrivajući ideološke slojeve upotrebe riječi u svakodnevnici socijalističke kulture, (4) njemačka umjetnica Hanne Darboven transformira riječ u trag zapisa (prazan znak), razvijajući pismo praznih znakova, (5) Ilja Kabakov i Dmitrij Prigov koriste riječi u crtežima i slikama da bi pokazali funkcioniranje ideološke upotrebe riječi i slike (zamjenjivanje koncepata, riječi i vizualnih prikaza u svakodnevnici), (6) John Baldessari koristi odnose riječi i fotografije da bi izrazio narativni paradoks (pripovijedati priču i

lomiti njezin značenjskovremenski tijek), (7) Radomir Damnjanović Damnjan serijom fotografija *U čast sovjetskoj avangardi* (1973.) ispisuje imena avangardnih umjetnika na svojem čelu i šaci, ukazujući na subjektivni odnos prema povijesti avangarde. Odnosima riječi i slike bavili su se, između ostalih, Tania Mouraud, Maurizio Nannuci, Bruce Nauman, Edward Ruscha, Vito Acconci, Vincenzo Agnetti, Andraž Šalamun, Marko Pogačnik, Miroslav Mandić, Neša Paripović, Era Milivojević.

U postmodernoj umjetnosti riječi i slike koriste se u širokom rasponu od upotrebe riječi i slike na način reklama i drugih oblika izražavanja masovne kulture do postkonceptualističkih jezičkih igara odnosima riječi, predmeta i značenja psihoanalize i politike (Mike Kelley, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Roni Horn, Thomas Locher, Cady Noland, Cosima von Bonin, kao i Talent, Ivana Keser, Aleksandar Ilić, Ivica Franić). Povezanost riječi i predmeta vodi novom fetišizmu potrošačke ere, u kojoj između predmeta (proizvoda) i znaka (riječi) ne postoji razlika nego materijalno-značenjski identitet ili tautologija. Želja se također pojavljuje i zadovoljava na posredan način: predmetom ili znakom (zapisom riječi). Predmet i riječ su objekti koji se pojavljuju na mjestu izvora želje. S druge strane, riječ je i element digitalne ekranske slike koja je uzorak nove hiperrealnosti i virtualne ambijentalnosti postmodernog svijeta.

LITERATURA: Amh3, Bory1, Božič5, Božič7, Brookd1, Cela11, Con2, Con3, Conz1, Deni1, Free1, Ga2, Ga3, Golds1, Kris5, Mitch6, Morg3, Mots1, Muk1, Or4, Or8, Oro1, Solt1, Stip2, Stip5, Stip6, Stip7, Stip8, Šuv33, Šuv34, Welchm1, Welchm2, Welchm3

Ritual. Ritualom se naziva propisani oblik ponašanja od kojeg se očekuje magijski učinak. Magijskim se naziva djelovanje simbola (simboličkog djelovanja, ponašanja) na fizički ili nad-fizički ili natprirodni/ neprirodni svijet. U znanstvenoj i teorijskoj literaturi često se pojmovi ritual i obred koriste kao sinonimi. Međutim, očituju se i razlike, kad se ritualom naziva ponašanje od kojeg se očekuje magijsko djelovanje, a obredom propisano ponašanje koje izgleda kao da se od njega očekuje magijsko djelovanje, ali se od njega zapravo očekuje običajna mikro ili makro socijalna identifikacija pripadnika određene zajednice.

Ritualnim se nazivaju oblici ponašanja umjetnika kojim se ukazuje na prethistorijske, etnološke, etničke ili religiozne rituale, odnosno, oblici ponašanja umjetnika kojim se ističe izuzetnost, učinkovitost i kodificiranost njegovog ponašanja. Pararitualnim se nazivaju različiti oblici normiranog ponašanja u masovnoj kulturi kojima se uspostavljaju kolektivna ekstatička stanja (na nogometnim utakmicama, na rock koncertima, na političkim mitinzima) ili kojima se simuliraju mehanizmi religioznih/magijskih rituala u manifestacijama masovne kulture radi postizanja efekata u masovnoj kulturi (masovne potrošnje, uživanja, političke indoktrinacije).

LITERATURA: Abr4, Block1, Burnh4, Đorđević1, Đu1, High1, Jon2, Lipp11, Lipp12, Lipp14, Lipp15, Nit1, Pelc2, Perry1, Pres1, Rushi1, Sche4, Schnee1, Turner1, Weib3

Rizom. Rizom je klupko, prostorna mreža, mnoštvo točaka koje su u međusobnim odnosima. Rizom je model prikazivanja svijeta različit od modela drveta (povijesnog drveta, porodičnog stabla, uzročnog lanca sukcesivnih događaja). Model rizoma odgovara postmoderni kao kulturi poslije povijesti u kojoj je sve povijesne i geografske točke moguće povezati i arhivirati. Nema više razvoja, sve se može dovesti u vezu s bilo čim drugim. Kultura i umjetnost postoje kao rizom, tj. splet umjetničkih, estetskih, psiholoških, političkih i seksualnih razlika koje se nikada ne mogu spojiti u novo jedinstvo, ali koje se stalno i ponovno dovode u složene međuodnose. Rizom je antigenealogija, znači: geografska karta, dijagram, labirint, otvoreni prostor, jazbina s glodavcima. Rizom isključuje centralni organ i vladu, on je antietatistički i molekularan. Gilles Deleuze i Félix Guattari razvili su tijekom 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća utjecajnu kritičku postpsihoanalitičku teoriju kapitalističkog društva. Njihova proučavanja su u rasponu od neomarksi-zma (kritička teorija društva) do psihoanalitičkih postlacanovskih modela prikazivanja subjektivnih, mikrosocijalnih i društvenih odnosa. Oni se služe metaforičnim jezikom u koji uvode termine rizom, Drugi, kraljevska i nomadska znanost, stroj, stroj želje, itd. Novi jezik treba omogućiti da se novim metaforizacijama čuje glas Drugog. Kraljevske znanosti imaju linearnu strukturu i teže postati dominantne (vladajuće, univerzalne). Nomadsku znanost karakterizira stalno kretanje, bez zaposjedanja teritorija (područja moći i vladanja). Kritika i samokritika, zavođenje, prisvajanje, napuštanje i odbacivanje stalno se smjenjuju. Deleuze i Guattari teorijskim raspravama uspostavljaju osnove za nastanak postmoderne teorije i, među prvima, u smislu naznačenog nomadizma, iniciraju imanentnu kritiku postmodernog relativizma.

LITERATURA: Beli10, Dele1, Dele18, Leh1

Rod. Rodom se označavaju kulturalne i društvene determinacije, zastupanja, prikazivanja i identifikacije seksualnog identiteta. Spol (engl. *sex)* je biološki, a rod (engl. *gender)* je društveno strukturirani identitet. Pritom, za Judith Butler i spol je diskurzivno, odnosno kulturalno predočen.

LITERATURA: But2, Davis1, Lan1

Rodne teorije/studiji. Teorijama/studijima roda (*gender theory/studies*) nazivaju se teorije izvođenja rodnih individualnih, mikrosocijalnih i makrosocijalnih identiteta u odnosu na seksualnost. Teorije/studiji roda su proistekli iz feminističkih i ženskih studija, danas se smatraju dijelom kulturalnih studija usmjerenih na pitanja rodnog identiteta (homoseksualnog, hetroseksualnog, interseksualnog, biseksualnog, transseksualnog). Teorije/studiji roda ukazuju na sinkronijske i dijakronijske uvjete izvođenja rodnih identiteta i posebno se bave proučavanjem rodnih ideologija, a to znači konstitucije prirodnog, normalnog, javnog, dominantnog, tajnog, neprirodnog, perverznog, privatnog, itd.
U odnosu na umjetnost, teorije roda se bave pitanjima rodnih identiteta u svijetu i povijesti umjetnosti, zatim, prikazivanjem, izražavanjem i konstruiranjem rodnog identiteta u umjetničkom djelu, ali i ulogom rodnog identiteta u recepciji vizualnog umjetničkog djela. Posebne teorije razvijene iz rodne teorije su teorije pogleda, teorije tijela, semiologija figure, itd. Lucy Lippard je razrađivala koncept ženske umjetnosti kao posebne pojave umjetničkog rada (prikazivanja, izražavanja, ponašanja). Linda Nochlin se bavila pitanjem aksiologije umjetnosti s obzirom da u povijesti zapadne umjetnosti nema velikih žena umjetnica. Laura Mulvey je istraživala zamisao vizualnog uživanja u filmu s obzirom na kriterije rodnih identiteta. Kate Linker se bavila problemom prikazivanja spolnog/rodnog identiteta u vizualnim umjetnostima. Judith Butler je razradila teoriju izvođenja (performativnosti, performativa) rodnih/spolnih identiteta. Griselda Pollock se bavila pitanjima odnosa geografskog i rodnog identiteta, odnosno, pitanjima uloge kanona u povijesti umjetnosti. Victor Burgin je razrađivao teoriju prikazivanja i teoriju pogleda obzirom na rodni identitet. Jo Anna Isaak je raspravljala moduse prikazivanja rodnog identiteta u modernizmu, a posebno pitanje prikazivanja ženskog identiteta u slikarstvu socijalističkog realizma Aleksandra Samohvalova iz 30-ih godina XX. stoljeća. Donna Haraway i Marina Gržinić su proučavale prikazivanje rodnih identiteta u medijskim/tehnološkim sistemima u kasnom kapitalizmu i postsocijalizmu. Gavin Butt se bavio izvođenjem homoseksualnog identiteta u visokoj modernističkoj umjetnosti. Jonathan Katz proučava politiku tijela u visokom modernizmu u relaciji s konceptom queer identiteta. B. J. Wray interpretira estetiku i bihevioralnost lezbijske umjetnice.

LITERATURA: And3, Ars3, Bah1, But1, But2, But5, Cix1, Fus1, Kole1, Lan1, Davis1, Mccla1, Perry2, Rubin1, Saw1

Rock glazba i kultura. Rock *(rock 'n 'roll)* je eklektični žanr popularne glazbe nastao uvođenjem rythm&blues i country glazbe u popularnu muziku 50-ih godina. Rock glazba i rock kultura su nastale kao glazba i kultura mladih izvan dominantnih žanrova popularne muzike "za odrasle" poslijeratnog modernizma. Rock glazba je bila alternativna i subverzivna praksa usmjerena na provokaciju, kritiku, destrukciju i dekonstrukcije stabilnih kulturalnih i edukativnih vrijednosti popularne i masovne kulture visokog modernizma 50-ih i 60-ih. Kroz rock kulturu se zasnovao fenomen kulture mladih (adolescentske kulture) sredinom XX. stoljeća. Rock glazba i kultura su postale konstitutivni dio masovne medijske kulture i masovnog tržišta od kraja 60-ih i tijekom 70-ih godina. Predstavnici rock muzike su Chuck Berry, Little Richard, Elvis Presley, *Beatlesi*, *Cream*, *The Doors*, *Led Zeppelin*, *The Who*, Frank Zappa, Jimi Hendrix, Janis Joplin, i drugi. Termin Rock glazbe danas uključuje i pojave kao što su alternativni rock, punk, novi val, tehno muzika, itd. Odnose rock glazbe i vizualnih umjetnosti u doba konceptualne i postmoderne umjetnosti su realizirali Yoko Ono, David Bowie, Brian Eno, Laurie Anderson, Madonna, John Zorn.

LITERATURA: Ado16, Benn1, Garo1, Fiske1, Muke1, Schor1, Shu1, Shus1

S

Sadizam. Sadizam je seksualna perverzija u kojoj je zadovoljenje povezano s patnjom ili ponižavanjem druge osobe. Prema psihoanalizi sadizam je jedna od osnovnih sastavnica nagonskog života. Pravim sadizmom se naziva spoj seksualnosti i nasilja nad drugom osobom. U žargonu sadizmom se naziva svako nasilje nevezano s bilo kakvim seksualnim zadovoljenjem. Pojam sadizam potiče od prezimena francuskog pisca i mislioca iz XVIII. stoljeća markiza Donatiena Alphonsa François de Sadea poznatog po filozofskim romanima *Filozofija u budoaru* (objavljeno 1795.) ili *120 dana Sodome* (prepisano oko 1785., a u cjelini objavljeno 1931.-1935.). Njegovo djelo odlikuje paradoksalno suočavanje erotske neobuzdanosti želje i sistemskog klasificiranja procedura tjelesnih uživanja. Interes za djelo markiza de Sadea očituje se u nadrealizmu 20-ih godina XX. stoljeća. Na primjer, u djelima kao što su blasfemična slika *Djevica tuče malog Isusa ispred tri svjedoka: Andréa Bretona, Paula Eluarda i samog umjetnika* Maxa Ernsta (1928.) ili foto-kolaž Man Rayov *Monument a D.A.F. de Sade* (1933.). Tim se djelima zamisao sadističkog iskazuje u provokativnom kontrastu prema kršćanskom moralu i religioznim kanonskim znakovima uzvišenog. Francuski teoretičari književnosti i filozofi Georges Bataille, Pierre Klossowski, Roland Barthes i Michel Foucault interpretirali su filozofsko-književna djela markiza de Sadea. Philippe Sollers je napisao manifestni tekst u slavu markiza de Sadea *Sad, opet* kojim je ukazao na poststrukturalistički teorijski iskorak iz znanstvene spoznaje u materijalno pismo uživanja. Poststrukturalistički materijalizam 60-ih godina je bio dvostruko motiviran: razumijevanjem teksta i uživanjem u tekstu, a ta je pozicija neodvojiva od desadeovskih utjecaja. U predavanjima Jacquesa Lacana je ukazano na problematični i paradoksalni aspekt prosvjetiteljstva. Ukazano je na necjelovitost pozitivnog znanja kao osnove uređenja društva kroz paralelnu usporedbu markiza de Sadea i Immanuela Kanta. Prizivanje pisma markiza de Sadea vodi suvremenog mislioca pitanjima odnosa pragmatične racionalnosti i ekonomije želje. Po Slavoju Žižeku, Lacan prepoznaje u de Sadeu Kantovu istinu. To znači da je moralni zakon opscen sve dok njegova forma funkcionira kao motivacijska snaga koja nas tjera da se povinujemo njegovoj naredbi. Drugim riječima, moralni zakon je opscen sve dok se povinujemo moralnom zakonu, zato jer je zakon, a ne zbog niza pozitivnih razloga.
Zamisao sadizma je evocirana u nadrealizmu kao tema provociranja društvenih tabua (Man Ray, Max Ernst, Salvador Dali). Logika sadističkog ponašanja je primjenjivana u umjetničkim akcijama u ekspresivnom body artu kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina XX. stoljeća. Sadističkim body art akcijama su označavane akcije usmjerene nanošenju bola jedne osobe drugoj, na primjer, u performansima austrijskog umjetnika Hermanna Nitscha (*0th Action: Orgies-Mysteries Theatre*, 1984.), Otta Mühla (*Materialaktion*, 1965.).

LITERATURA: Abr4, Ack3, Alf1, Bado3, Bart8, Bate1, Caer1, Cla5, Fuc2, Holli2, Jon1, Jon2, Lac11, Lipp12, Lipp14, Nit1, Sade1, Sade2, Stoe1, Ver1, Žiž26

Sadomazohizam. Sadomazohizmom se naziva simetrični odnos između perverznog ponašanja, uživanja u nanošenju i podnošenju bola, poniženja. Sadomazohizam označava i osnovni par suprotnosti u razvoju i očitovanjima nagonskog života, po Freudu: "Sadizam i mazohizam zauzimaju među nastranostima poseban položaj jer opreka aktivnosti i pasivnosti koja im leži u temelju pripada općim karakterima seksualnog života". Mehanizam na kojem se zasniva sadomazohizam je identifikacija s drugim, tj. s onim koji nanosi bol i s onim koji podnosi bol.
Sadomazohističkim body art akcijama su označavane akcije umjetnika usmjerene na nanošenje bola samome sebi, na primjer, Günther Brus se rezao žiletom, Gina Pane se izlagala samonanošenju bola rezanjem ili ubodom, a Marina Abramović je šibala vlastito tijelo u pararitualnim performansima, Bob Flanagan je izvodio kastracijski ritual, Paul McCarthy različite transgresivne samokažnjavajuće i kastracijske oblike ponašanja, dok je Oleg Kulik sadomazohističku situaciju nanošenja/primanja boli i poniženja postavio kao metaforu političkog stava u odnosu prema globalističkoj politici SAD *(I Bite America and America Bites Me, 1997.).*
Sadistički i sadomazohistički zahvati u body artu su uspostavljeni da bi se traumatične želje, osjećaji ili oblici ponašanja subjekta i prisutnog ili odsutnog drugog izveli kao javni događaji kojima se nemoguće ponašanje ili nemoguće identificiranje uvodi u sferu javnog mnijenja. S druge strane, sadistički i sadomazohistički oblici ponašanja su primijenjeni kao transgresivni činovi kojima se ljudsko biće izlaže graničnim suočavanjima s bolnim/uživalačkim, zabranjenim/dozvoljenim, javnim/privatnim oblicima ponašanja. Umjetnost postaje vrsta privilegirane

terapijske ili antiterapijske, odnosno ritualne i antiritualne prakse.

LITERATURA: Abr2, Abr4, Alfl, Bado3, Fuc2, Jon1, Jon2, Lap1, Lipp12, Lipp14, Murr2, Rusk1, Sa1, Ver1, Žiž26

Samizdat. Samizdatima se nazivaju ručno umnožavane ili malotiražne publikacije (knjige, časopisi, plakati) koje su umjetnici objavljivali izvan institucionalnog sistema u SSSR-u od 60-ih do 80-ih godina XX. stoljeća. Cilj je najčešće bio: (1) izmicanje cenzuri koja je postojala u realnom socijalizmu i koja se primjenjivala na sva službeno objavljena djela, (2) istraživanje medija knjige i časopisa kao alternativnog, a to znači slobodnog umjetničkog prostora za stvaranje i iskazivanje, i (3) pokušaj uspostavljanja direktne eksperimentalne komunikacije kroz izvaninstitucionalnu umjetničku produkciju. Kao samizdati su se pojavljivali različiti tekstovi, dokumenti ili umjetnički radovi. Razlikuju se filozofski, teorijski, književni, umjetnički ili privatni samizdati. Samizdatima su se kao sredstvom umjetničke, kulturalne i političke borbe za slobodu stvaranja i komuniciranja bavili: Josif Brodski, Genadij Ajgi, Eduard Limonov, Andrej Sinjavski, Saša Sokolov, Andrej Bitov, Vladimir Sorkin, Viktor Jerofejev, Konstantin Zvezdočatov, Ilja Kabakov, Dmitrij Prigov. Pojam samizdata se od kasnih 70-ih godina koristi i za samostalna izdanja umjetnika u državama realnog socijalizma. Vlado Martek je ručno izrađivao malotiražne knjige s crtežima, objektima, tekstovima i poezijom, pri čemu je naziv samizdat označavao njegov ironični i kontemplativni odnos prema sovjetskoj avangardi, problematičnoj ulozi avangardnog umjetnika prema institucijama realnog/samoupravnog socijalizma i pitanjima intimnog odnosa umjetnik-knjiga-čitalac.

LITERATURA: Baj1, Eps1, Groy1, Lukš1, Mart2, Rossa1, Sot1, Šuv124

Samoupravna umjetnost. Vidi: Socijalistički realizam

Scena. Scenom ili scenskim se, u vizualnim umjetnostima, naziva prostor u kojem je postavljena instalacija ili ambijentalna realizacija umjetničkog rada kojom se teatralizira prostor (postavlja ga kao retorički i fikcionalni prostor odsutnog događaja) ili postavlja prostor za potencijalnu scenu perceptivnog performansa, tj. umjetničko djelo dovršava promatrač koji prolazi kroz prostor, doživljava ga ili živi u njemu. Konceptom scene bavili su se: Louise Bourgeois, Cosima von Bonin, Antony Gromley, Anish Kapoor, Bill Woodrow, Tracey Emin, kao i Goran Petercol, Siniša Ilić.

LITERATURA: Čub1, Den81, Den100, Den101, Derr6, Kolib4, Kro1, Sr2, Šuv33, Verg1

Scene jezika. Scene jezika, metaforične scene na kojima se prikazuju uloga, značenje i smisao lingvističkih i semiotičkih jezika u likovnim i vizualnim umjetnostima. Strukturalističkoj i poststrukturalističkoj teoriji svojstvena je tendencija prikazivanja svih kulturnih fenomena jezičkim (lingvističkim i semiotičkim) modelima. U metaforičkom smislu: (1) Sigmund Freud otkrio je drugu scenu, scenu nesvjesnog; (2) Jacques Lacan otvorio je scenu jezika nesvjesnom, hipotezom da je nesvjesno strukturirano kao jezik; (3) Jacques Derrida pokazao je da je jezik scena filozofije, odnosno da je književnost prag filozofije. Derridaino prikazivanje filozofije kao scene jezika ili scene pisanja dekonstruira dvije tisuće godina dugu zapadnu tradiciju logocentrizma. On pokazuje da filozofija nastaje kao pisanje iz pisanja, a ne iz transcendentnih sfera promišljanja. U tom kontekstu otvaranja i otkrivanja scena jezika reći da je jezik scena likovnih i vizualnih umjetnosti znači pokazati da su strukturalni odnosi u slikarstvu, skulpturi, fotografiji, filmu, performansu, ambijentalnoj ili video umjetnosti određeni kao jezik, i da su podređeni zakonima jezika. Riječ je o više transformacija, od pojma jezika kao lingvističkog govornog jezika preko vizualnih jezika semiotike, do općih načela strukturiranja ne-jezičkih fenomena po jezičkim pravilima ili oblicima izražavanja. Obrat od autonomno likovnog prema likovnom kao jezičkom označava prekid logocentričnih koncepcija umjetnosti ukazivanjem da likovna djela ne nastaju iz transcendentne sfere duha ili emocija stvaraoca nego iz interlikovnih i intertekstualnih odnosa umjetničkih djela i njihovih povijesnih i značenjskih okvira. U avangardama, neoavangardama i postavangardama očituje se tendencija povezivanja slike i riječi (likovnog i tekstualnog) u umjetničkom djelu, od kubističkih kolaža (Picasso, Braque) do eseja konceptualne (*Art&Language*, Victor Burgin, Joseph Kosuth), slogana neokonceptualne (Barbara Kruger, Goran Trbuljak, Mladen Stilinović, Vlado Martek) ili elektronskih tekstova (Jenny Holzer) digitalne umjetnosti.

LITERATURA: Derr6, Lac2, Stip5, Šuv33, Šuv34

Scenski dizajn. Scenskim dizajnom se nazivaju različite tehnike artikulacije (projektiranja i fizičke realizacije) prostora izvođačkih umjetnosti: teatra, baleta/plesa, opere, performansa, filma, sportskih i političkih spektakla, spektakla popularne kulture. Scenski dizajn je nastao iz kazališne arhitekture, scenografskog slikarstva i brojnih audiovizualnih tehnika artikulacije izvođačkog prostora. Suvremeni scenski dizajn može se identificirati kroz nekoliko sistema gradnje izvođačkog prostora: (1) audio-

vizualna artikulacija scenskog ili izvanscenskog interijera za izvođenje, (2) audiovizualna artikulacija scenskog ili izvanscenskog eksterijera (otvorena scena, kvart, grad, krajolik ili sredstva transporta /ulica, put, brod, avion, raketa/ kao prostor izvođenja), (3) audiovizualna artikulacija cyber-prostora, a to znači prostora koji je određen hardverskim i softverskim povezivanjem realnog fizičkog interijera ili eksterijera s virtualnim ekranskim prostorima (VR), i (4) multimedijalna artikulacija mrežnog (net) prostora u digitalnoj izvođačkoj umjetnosti. Scenskim dizajnom se realiziraju djela koja su: (a) dekoracija za izvođenje, (b) scena u funkciji izvođenja kao ambijent ili fizičko okružje, (c) scena u funkciji izvođenja kao ambijent ili značenjski kontekst, (d) scena u funkciji izvođenja kao ambijent u funkciji narativa, (e) scena kao akter ili protagonist izvođenja.

LITERATURA: Carls1, Četv1, Glee1, Grop3, Intern1, Sce1, Wilsonr2

Secesija. Art Nouveau, Simbolizam.

Semantika. Semantika je znanost o značenju. Problemom značenja se bave filozofija, kibernetika, kognitivna psihologija, lingvistika, retorika, semiotika, semiologija. Semantika je dio filozofije ako se bavi tumačenjem općeg pojma ili koncepta značenja u filozofiji, znanostima, umjetnosti ili svakodnevnici. Semantika je dio kibernetike ako se bavi izvođenjem (prikazivanjem, prevođenjem, posredovanjem) značenja u strojnim ili bio-strojnim sistemima. Semantika je dio kognitivne psihologije ako se bavi odnosima verbalnog, vizualnog ili nekog drugog značenja kroz tumačenje duhovnih, misaonih ili mentalnih mehanizama (mozak, neurofiziološki sistem) stvaranja, razumijevanja, izražavanja, komuniciranja i prevođenja značenja. Semantika je dio lingvistike ako se bavi verbalnim značenjima, tj. značenjima prirodnih govornih jezika. Semantika je dio retorike ako se bavi vještinom verbalnog iskazivanja lingvističkih značenja. Semantika je dio semiotike i semiologije ako se bavi neverbalnim značenjima: bihevioralnim, vizualnim, taktilnim, akustičkim, odnosno onim oblicima uspostavljanja, razmjene i recepcije značenja koji nisu povezani s verbalnim jezikom.

LITERATURA: Berr1, Cob1, Morr1, Pele1, Todo3, Todo4

Semiologija. Semiologija i semiotika se u znanstvenoj i teorijskoj literaturi često upotrebljavaju kao analogni termini i sinonimi. U novijim razmatranjima: (1) semiotika se definira kao formalna znanost o znaku i značenju lingvističkog i izvanlingvističkog porijekla; (2) semiologija se definira kao znanost koja proučava nastajanje, prenošenje, funkcioniranje i transformiranje znakova i značenja lingvističkog i izvanlingvističkog porijekla u društvenom životu pa se semiologija može definirati i kao semiotika kulture. Karakteristične semiološke studije su *Mitologije* ili *Sistem mode* Rolanda Barthesa o semiotičkim i semiološkim modelima običaja, značenja i funkcija prikazivanja, ponašanja, odijevanja, odnosno *Carstvo znakova*, studija japanskih društvenih običaja ili studije pravoslavnih ikona Borisa Uspenskog ili budističke likovne umjetnosti Vladimira Toporova, odnosno, teorija fotografije Umberta Eca i Victora Burgina ili teorija filma Christiana Metza, Dušana Stojanovića, Hrvoja Turkovića.

Barthesova semiološka analiza mita se može demonstrirati na sljedećem primjeru. Na naslovnoj stranici časopisa *Paris Match* (No. 326, 1955.) je fotografija koja prikazuje kako mladi crnac u francuskoj uniformi pozdravlja vojničkim pozdravom, očiju nesumnjivo uperenih u neki nabor francuske trobojne zastave. To je *smisao* slike. Bez obzira da li je promatrač ove slike naivan ili ne, on dobro vidi što mu ona govori. Slika govori da je Francuska veliko Carstvo, da svi njezini sinovi, bez obzira na boju kože, vjerno služe pod njenom zastavom i da nema boljeg odgovora napadačima kolonijalizma od revnosti pozdrava kojim ovaj mladi crnac služi svoje tobožnje gospodare. Ovdje se nalazimo, kaže Barthes, pred složenim semiološkim sistemom. Tu je označitelj koji je sačinjen od složenog sistema (*crni vojnik pozdravlja francuskim vojnim pozdravom*); tu je označeno (smjesa francuskog i vojničkog identiteta); najzad tu je i pokazna prisutnost označenog kroz označitelj, a to znači složenog znaka.

LITERATURA: Bart5, Bart7, Benv1, Benv2, Bry5, Cob1, Cow1, Derr1, Man2, Marin5, Metz1, Metz2, Metz3, Nat1, Pav1, Scheff6, Stojan1, Stojan2, Turko2

Semiologija slikarstva. Semiologija slikarstva ili pikturalna (slikarska) semiologija, znanstvena je metajezička metoda opisivanja i objašnjavanja slike kao specifičnog značenjskog izraza i slikarstva kao značenjske paradigme (sistema, konteksta, prakse). Za semiologiju slikarstva nije bitno pitanje što je umjetnost nego pitanje što je slika, niti što je umjetničko u slikarstvu nego što je djelo, tj. oslikano platno (površina). Semiologija slikarstva, kako su je razvijali švicarski semiolog Louis Marin, francuski filozof Jean-Louis Schefer, francuski povjesničar umjetnosti Marcelin Pleynet i slovenski sociolog kulture Braco Rotar krajem 60-ih i ranih 70-ih godina, predstavlja sistem koji sažimlje formulacije i konceptualizacije povijesti umjetnosti, ikonoloških studija

i znanosti o likovnim umjetnostima lingvističkim, semiotičkim, strukturalističkim i psihoanalitičkim metodama analize. Semiologija slikarstva treba omogućiti što iscrpnije opise slike i odnosa slike i konteksta kulture. Po Marinu, zadatak pikturalne semiologije je opisivanje slikarskih značenja i razjašnjavanje mehanizama njihove artikulacije u stvaralačkom činu, u procesu čitanja i dešifriranja, tj. u činu estetske kontemplacije slike (po Poussinu; uživanju oka). Slikarska semiologija ostvaruje enigmatsku operaciju čitanja vidljivog i sagledavanja razumljivog, tj. razumijevanja smisla slikarstva.

Na prvo pitanje semiologije slikarstva "Da li je slikarstvo jezik?" dva su odgovora: (1) u hipotetičkom smislu slikarstvo je jezik, pri čemu se u njegovoj analizi ne primjenjuju lingvističke sheme nego istraživanje osobitog jezičkog karaktera i zakonitosti slikarstva; (2) istražuje se mjera u kojoj slikarstvo jest ili nije jezik, odnosno, utvrđivanjem da ono nije jezik i da je izvan područja jezika pokazuje se njegov odnos s lingvističkim jezicima i lingvističkim modelima jezika.

Jedno rješenje problema o jezičkom karakteru slike zasnovano je na konstataciji da slikarstvo nije jezik, što znači da slikarstvo ne funkcionira kao usmeni govor. Pojam govora preuzet je iz de Saussureovog razlikovanja jezika (*langue:* apstraktni skup pravila) i govora (*parole:* konkretna primjena jezika). Slike nisu govor nego diskursi (tekstualno uspostavljanje značenja nepovezano s riječima). Nenarativnost ili fragmentarna narativnost, tj. činjenica da slika ne prikazuje i ne izriče priču nego samo jednu sekvencu pripovjednog događaja posljedica je biti ili prirode pikturalnog sistema. Slika nije organizirana pričom (priča je podređena pikturalnom poretku), ali zato čini kompleksan, mnogostrani poredak preobrazbe pikturalnog u značenje i značenjskog i spoznajnog u smisao pikturalnog poretka. Za sliku-diskurs slikarstvo je institucija i time sistemski okvir (okruženje), ali i povijesno stablo razvoja.

S druge strane, u analizi slikarstva kao specifičnog jezika polazi se od teze da je slika sistem odslikavanja jezičkih sistema. Sistem slike uspostavlja carstvo znaka (lingvističkog) i njegovu redukciju na aktivnost osjetila vida. Schefer uvodi važan semiološki pojam leksije. Leksija je makroskopska jedinica čiji je cilj determiniranje svih razina referiranja i razumijevanja referentnih odnosa teksta ili slike. To je čin razumijevanja sistema koji proizlazi iz njegovih elemenata, tj. komunikacijski čin sistema. Leksija nudi mogućnost izlaganja sistema (strukture) slike kao procesa beskrajnog umnožavanja (u više ogledala) sistema jezika i njegove logike, omogućavajući prikazivanje figure zatvorene u jezički sistem. Na primjer, kad Pablo Picasso izvodi *remake* velikih klasičnih djela zapadnog slikarstva (Poussinove *Svetkovine pana*, Velázquezovog djela *Las Meniñas*, Delacroixovih *Alžirki* ili Manetovog *Doručka na travi*), on ne oponaša vizualnu sličnost ili kompozicijske pravilnosti uzora nego pikturalno-znakovno interpretira komunikacijski sistem slike, tj. njegovu leksiju.

U metodološkom smislu, semiologiju slikarstva karakterizira usklađivanje prijenosa lingvističkih metoda s opisom slike i usklađivanje njezinog smisla s obzirom na njezinu strukturu. Cilj semiološke analize je karakteriziranje strukture slike i imenovanje njezinih strukturalnih objekata. Temeljni problem semiologije slikarstva je konstruiranje pristupa označavajućim cjelinama slike kada ne postoji utvrđeni (kodificirani) tehnički metajezik slikarstva. I dok poezija, arhitektura, glazba ili ples imaju razrađene i kodificirane tehničke metajezike (opise, kanone, pravila izražavanja, sisteme zapisa), slikarstvo ih nema. Postoje samo pojedinačne i individualne naznake koje vrijede za posebne slučajeve. Zato se pikturalni objekt u semiologiji tretira samo u okviru nekog sistema, tj. samo kada se može odrediti pripadnošću nekom problemskom okviru u kojem bi se istraživao. Semiološka teorija proizvodi sistemski okvir slike. Semiološkom analizom uspostavljaju se korelacije između slike i tekstova kulture (retorike, književnosti, politike, estetike). Semiologija slikarstva definirana je kao pikturalna i intertekstualna deskriptivna teorijska praksa.

Semiologiju slikarstva karakteriziraju sljedeći problemi svojstveni nelingvističkim sistemima: (1) proučavanje formalnih struktura čija su različita pravila bila vezana uz perspektivu; (2) uočavanje i opisivanje značenja prikazanih predmeta koja proizlaze iz perspektivom određenih formalnih struktura slike; (3) opisivanje općih znakovnih (semiotičkih) struktura slike; (4) analiza značenjskih promjena i razina likovnog djela kao strukture koja proizvodi značenje i smisao. Slika se može definirati kao tekst. Predmet u slici je figurativni tekst u kojem se vidljivo i čitljivo povezuju, slika je figurativni tekst i sistem čitanja. Čitati sliku znači prijeći pogledom određenu grafičku skupinu i time definirati tekst. Slika se istovremeno vidi jednim pogledom i čita kroz više pogleda (čita pogledom koji više puta prelazi površinu slike). Slika sadrži i različite stupnjeve sažimanja. U prikazivačkom slikarstvu utemeljenom na analoškom sistemu koji dozvoljava iluzionističku organizaciju pikturalnog prostora, stupanj sažimanja je velik. Sažimanje proizlazi iz mogućnosti prikazivanja i

sagledavanja, odnosno iz činjenice da slikarstvo ne reproducira realne predmete i prostorne odnose nego nastaje iz oblika koji su sami po sebi slikarstvo. Zato je prikazivačka slika uvijek granica na kojoj se obilježava pojavljivanje epistemiološkog teksta (znanja o slici i svijetu, znanja o uspostavljanju kontinuiteta između slike i svijeta) u estetskom prostoru.

LITERATURA: Balm1, Balm2, Balm3, Balm4, Balm5, Bry1, Bry3, Bry4, Bry5, Bula1, Bula2, Grž5, Marin1, Marin2, Marin3, Marin4, Marin5, Marin6, Marin7, Marin8, Marin9, Rod1, Rot1, Rot2, Rot3, Rot4, Rot5, Rot6, Rot7, Rot8, Rot9, Rot10, Rot11, Rot12, Rot13, Schef1, Schef2, Schef3, Schef4, Schef5, Schef6, Schef7, Sm1

Semiotička umjetnost. Semiotička ili semio umjetnost *(semiotic art, semio art)*, tokom 70-ih i 80-ih godina je određena iskoracima iz konceptualne analize same umjetnosti (ili prirode umjetničkih situacija) u konceptualnoj umjetnosti prema analizi i dekonstrukciji produkcije značenja u "aparatusima" institucija suvremene potrošačke, medijske i masovne kulture. Drugim riječima, kroz zamisli semio-umjetnosti, izvodi se obrat od umjetnosti kao ideje kao ideje (*art as idea as idea*) a to znači od konceptualističke, elitistički orijentirane metaumjetnosti ili analitičke umjetnosti prema umjetnosti kao *simptomu* ili pokazatelju masovne kulture. Victor Burgin uspostavlja semio-umjetnost kao kritičku praksu i teoriju prikazivanja fotografijom, filmom, političkim diskursima, reklamnim produkcijama, kodifikacijama i zastupanjima seksualnosti u svakodnevnici, itd. Burgin razvija kritičke poststrukturalistički orijentirane postupke kroz modele narativne fotografije i intertekstualnog odnosa vizualnih (fotografskih) i verbalnih (pisanih) tekstova. Fotografije se izvode kao slučajevi prikazivanja i zastupanja pripovjednih događaja/situacija u rekonstruiranju i dekonstruiranju društvenih javnih i privatnih identiteta (rodnih, rasnih, profesionalnih, geografskih, urbanih). Polazeći od Foucaultovih teza o političkom, Burgin je pokazao da koncept nove forme politizacije nije u novom političkom žanru fotografskog prikazivanja nego u neprestanom premještaju značenja svake slike od slike na diskurzivne formacije koje je presijecaju i nastavljaju. Drugim riječima, ne postoji novi politički žanr fotografije ili vizualnog prikazivanja nego je svaki žanr politički situiran, jer, kako je govorio Foucault, jedna od dimenzija slike je diskurzivna praksa koja je otjelotvorena u umjetničkim tehnikama i njihovim efektima koji se ne izvode u vakuumu nego u društveno punom (diskurzivno ispunjenom) prostoru. Pritom, ukazujući na višeznačne i višedjelujuće efekte umjetničkog djela kao semiološkog simptoma unutar istraživane kulture, Burgin ukazuje: (1) na simptome u prostoru mikropolitike, a to znači – pokazuje se kako jedna egzistencijalna situacija (perceptivna, bihevioralna, seksualna, potrošačka, profesionalna) djeluje politički u okviru specifičnog (izdvojenog, izoliranog) kulturalnog konteksta koji izgleda relativno autonoman u odnosu na totalizirajuću makro-politiku, (2) na simptome u prostoru makropolitike, a to znači – pokazuje se kako jedna prividno autonomna i neutralna situacija (perceptivna, bihevioralna, seksualna, potrošačka, profesionalna) nije dana po sebi nego je uvijek proizvedena u kulturalnom okruženju koje već postoji (u jeziku, u instituciji, u intersubjektivnim egzistencijama, u oblicima ponašanja, u svijetu okružujućih slika, u raspodjelama moći, u funkcijama dominacije, pa i u klasnoj borbi) i koje prethodi svim pojedinačnim izrazima, (3) na simptome razlike pojavnosti, funkcija i izvođenja individuuma, subjekta i identiteta u kulturi; zapravo, individuum se predočava kao biološko-društvena jedinka, tj. cjelina u egzistenciji, zatim, subjekt se određuje kao skup tekstualnih hipoteza kojima se individuum predstavlja ili zastupa u kulturi, a identitet je odnos uspostavljanja intencionalne, nesvjesne, slučajne, itd. relacije između individuuma i subjekta, i, pritom, svaki individuum raspolaže mogućnostima različitih identifikacija i time uspostavljanja potpuno različitih subjekata, (4) na simptom specifičnih identifikacija, prije svega, identifikacija seksualnosti kroz različite medijske mogućnosti prikazivanja tijela, konstrukcije tijela kao individuuma i kao subjekta u odnosu na različite sisteme prikazivanja u kulturi (prikazivanje u umjetnosti, prikazivanje u politici, prikazivanje u potrošnji, prikazivanje u svakodnevnici).

Za Burgina je proces prikazivanja složeni oblik proizvodnje prikaza kao materijalne slike, zatim kao fantazma identifikacije i kao mogućih realnosti egzistencije. Ovako postavljena shema ukazuje da se svaki prikaz (slika slikarstva, fotografija, reklamni ili politički plakat, ekranska slika filma, videa, televizije ili kompjutora) može izvoditi u različitim registrima djelovanja: (a) umjetnosti (pitanje žanra), (b) psihoanalize (pitanje identifikacije sa slikom ili slike sa sobom: tijelom, individuuom, subjektom ili objektom želje), i (c) semiologije, odnosno, teorije prikazivanja kao diskurzivne analize mehanizama uspostavljanja ideologije, a to znači konstituiranja izgleda funkcionalne privatne ili javne realnosti. Burgin je ovako naznačene teorijske mogućnosti realizirao kroz različita djela. Ukazivao je na ulogu slike i teksta u prikazivanju privatnog emotivnog odnosa žene i muškarca izvedenom iz statističkog očekivanja javnog mnijenja, drugim riječima, ukazivao je na način političkog (makro) izvođenja individualnog. Tretirao je *fenomen* ureda kao javnog mjesta u kojem se

konstituiraju privatne/javne seksualne fantazije polazeći od slike Edwarda Hoopera *Ured noću* iz 1940. godine. On je problem moći, seksualnosti, identifikacije muške i ženske uloge u društvu, odnosno kontrole javnog i privatnog, realizirao tako što je motiv iz slikarstva kasnih 30-ih godina izveo kao medijsku (fotografsku i kolažno-montažnu) strukturu prikazivanja fantazma. A u knjizi *Some Cities* bavio se prostorom grada kao činioca konstrukcije javnog/privatnog identiteta, služeći se medijskim posrednicima filma (na primjer, reference na Hitchcocka) i romana (Pierre Boileau, Thomas Narcejac). Burgin se u ovoj knjizi služi obećanjima naracije (pripovijedanja) o gradovima, koristeći fragmente vizualnog (fotografskog) i verbalnog (tekstualnog) prikaza koji su istodobno slike (tj. odrazi) gradova i konstituenti fantazma o životnim prostorima.

LITERATURA: Albel, Ali1, Burgin1, Burgin2, Burgin3, Burgin4, Burgin5, Burgin6, Burgin7, Burgin8, Burgin9, Burgin10, Burgin11, Burgin12, Burgin13, New1

Semiotika. Semiotiku je definirao u modernom smislu američki filozof pragmatizma Charles Sanders Peirce. U formalističko-strukturalističkoj tradiciji definiciju semiologije kao opće znanosti o znakovima je anticipirao Ferdinand de Saussure.

Formalnim i strukturalnim proučavanjem prirodnih lingvističkih jezika semiotičari su razradili metode primjenjive i na druge prakse označavanja. Semiotika je nastala u okviru lingvistike da bi područje proučavanja proširila na značenjske vrijednosne sustave koji nisu ograničeni samo na ono što se u lingvistici smatra logikom prirodnog govora, reguliranog normama utilitarnog komuniciranja, tj. gramatikom. Semiotika i semiologija omogućile su istraživanje prakse (po francuskim semiotičarima) i sistema (po sovjetskim semiotičarima Tartuska škola) produkcije značenja koji se ne zasnivaju na lingvističkim principima. Stoga su semiotika i semiologija usmjerene sekundarnim označavajućim sistemima: magiji, predskazivanju, poeziji, religioznim knjigama, ritualima, religiji, obrednoj glazbi, modi odijevanja i ponašanja, kulinarskim i seksualnim običajima, glazbi, skulpturi, slikarstvu. Semiotika i semiologija proučavaju odnose sekundarnih sistema i lingvističkih jezičkih sistema. Sa spoznajno-teorijskog aspekta značajni su odnosi govornog i pisanog jezika kojima se pojmovno opisuje, zamišlja i prikazuje svijet, na primjer vizualnih sistema i praksi. Semiotika i semiologija koriste deskriptivne metode lingvistike, formalne simboličke logike, teorije informacija, psihoanalize, sociologije, strukturalizma i filozofije jezika. Dok semiotika utvrđuje formalni pojam, oblike pojavnosti i tipologije znakova (likovni znak, muzički znak, filmski znak, tekstualni znak, tjelesni znak, bihevioralni znak) i njihovih odnosa u nekom sistemu (slikarstvu, glazbi, poeziji, modi ili religioznim obredima), semiologija pokazuje kako određeno društvo formulira svoja značenja, smisao i vrijednosti kroz umjetnost, religiju, modu. Na primjer, po Juliji Kristevoj, semiološko istraživanje tonova indijske glazbe ili tibetansko slikarstvo mandale otkriva korelacije glazbenog ili likovnog sistema specifičnih kultura i mikrokozmičkih i makrokozmičkih pojava. Oblik društvene organizacije i njegovo izražavanje znakovima je osnova istraživanja i razumijevanja društvenih odnosa baze i nadgradnje.

U semiotici se izdvajaju dvije osnovne orijentacije: (1) anglosaksonska semiotika u tradiciji Charlesa Sandersa Peircea; (2) europska semiotika u tradiciji Ferdinanda de Saussurea. Razvojne grane su: znanost o znakovima Charlesa Morrisa, semiotika Susanne Langer ili analitička semiotika povezana s matematičkom logikom, odnosno češka semiotika Jana Mukařovskog, strukturalna sovjetska semiotika Tartuske škole (Jurij Lotman, Boris Uspenski, Vladimir Toporov, Jurij Lekomcev), informacijska semiotika Umberta Eca, Abrahama Molesa i Maxa Bensea, francuska strukturalistička semiotika i semiologija Julije Kristeve i Rolanda Barthesa itd.

ANGLOSAKSONSKA SEMIOTIKA. Semiotiku kao samostalnu teorijsku disciplinu definirao je Charles Sanders Peirce. On semiotiku smatra osnovnom disciplinom proučavanja svih ostalih disciplina: matematike, etike, metafizike, kemije, psihologije, fonetike, ekonomije, povijesti. Znak (reprezentant) je za Peircea nešto što jest nekome nešto na neki način ili u nekom svojstvu. Na primjer, ako netko pokaže crtež knjige ili izgovori riječ knjiga, on u svijesti gledaoca ili slušaoca stvara predodžbu knjige. Cjelokupno ljudsko iskustvo organizirano je na tri razine, što omogućava povezivanje objekta zastupljenog znakom i efekta (interpretant) koji on izaziva. U širem smislu, interpretant je značenje znaka, a u užem smislu paradigmatski odnos dvaju znakova. Prema Peirceovoj semiotici znak je znak samo ako se može prevesti u neki drugi znak u kojem je potpunije razvijen. Osim osnovnih definicija znaka Peirce razvija i klasifikaciju znakova, razlikujući: (1) ikonički znak koji uspostavlja svoja značenja na osnovi vizualne sličnosti s objektom označavanja; (2) indeks koji uspostavlja značenje na osnovi uzročne veze s pojavom koju prikazuje (vjetrokaz ili živa u termometru su indeksni znaci); (3) simbol, koji značenja uspostavlja na osnovi konvencija, navika, dogovora ili običaja.

Po Charlesu Morrisu, semiotika je u dvostrukom

odnosu prema pojmu znanosti: ona je znanost i instrument znanosti. Proces u kojem nešto ima ulogu znaka naziva se semioza *(semiosis)*. Razlikuju se četiri komponente znaka: (1) nosilac znaka *(sign vehicle)* je ono što služi kao znak; (2) designatum je ono na što se znak odnosi ili ono što znak zastupa u jeziku ili izražavanju; (3) djelovanje na nekog interpretatora po kojem je nešto znak, za tog interpretatora je interpretant; (4) subjekt koji sudjeluje u operacijama sa znakovima (semiozi) naziva se interpretator. Razlikuju se tri dimenzije semioze: (1) sintaktička dimenzija, koja govori o formalnim odnosima znakova i znakovnih kombinacija; (2) semantička dimenzija, koja govori o uspostavljanju odnosa znaka i objekta koji označava ili zastupa u jeziku; (3) pragmatična dimenzija, koja govori o odnosu znaka i njegovog korisnika.

Europske semiotike. Europska strukturalistička semiotika i semiologija temelje se na pojmu lingvističkog znaka Ferdinanda de Saussurea i teoriji značenja ruskog formalizma. Za razliku od Peirceove trodijelne i Morrisove četverodijelne strukture znaka, de Saussureova je binarna ili dualna. Lingvistički znak čini odnos ili kombinacija pojma i akustične slike. Po de Saussureu, znak *(signe)* je naziv cjeline, a njegovi dijelovi pojam *(concept)* i akustička slika *(image acoustique)* nazivaju se označeno *(signifié)* i označitelj *(signifiant)*. Odnos označenog i označitelja je proizvoljan. Proizvoljni odnos elemenata znaka ne znači da odnos označenog i označitelja ovisi o slobodnom izboru subjekta koji govori. Na jednom, u lingvističkoj socijalnoj grupi ustanovljenom znaku, subjekt ne može ništa promijeniti. Proizvoljnost znaka znači da je odnos označenog i označitelja nemotiviran, budući da ti elementi nemaju nikakve međusobne prirodne veze u realnosti.

Iz pojma lingvističkog znaka izvodi se opći pojam znaka bilo kojeg sekundarnog značenjskog sistema (slike, tjelesne geste, modnih znakova odijevanja, kulinarskih znakova, religioznih i magijskih tekstova i formula). U općem smislu znak čine označeno *(signifié)* i označitelj *(signifiant)*. Struktura znaka je dualna i stoga odražava univerzalni idealistički europski dualizam duha i materije, ženskog i muškog, dobra i zla. Po Barthesu, označitelj predstavlja izraz, a označeno sadržaj. Označeno je mentalna predodžba, pojam ili koncept. Označeno riječi vol ili crteža vola nije životinja nego njezina mentalna predodžba. Označitelj je posrednik i stoga mu je neophodan materijalni nosilac. Značenje je proces povezivanja označenog i označitelja.

Prema psihoanalitičaru Jacquesu Lacanu, de Saussureova zamisao lingvističkog znaka izražava se formulom O/o, koja se čita *Označitelj kroz označeno*, gdje crta između označitelja i označenog ima karakter pregrade. Dijalektiku znaka karakterizira dominacija označitelja nad označenim (seksualnost upotrijebljene metafore je očita: označitelj odgovara idealitetu falusa, označeno je pasivni, proizvedeni element, možda i žrtva označitelja). Pregrada simbolički prikazuje opiranje (otpor) uspostavljanju značenja. Lacan je dao više definicija označitelja, od kojih se izdvajaju dvije: (1) od znaka postaje označitelj, moment kojem je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna točka koja se otvara primanju različitih smislova; (2) označitelj je ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj, a ovaj označitelj bit će, dakle, označitelj zbog kojeg svi drugi označitelji predstavljaju subjekt, što znači da u nedostatku tog označitelja svi ostali ne bi imali značenje. Jezik sa svojom strukturom uvijek postoji prije nego što subjekt u jednom trenutku svojeg razvoja prijeđe njegov prag, tj. jezik je strukturiran u nesvjesnom, što znači da je nesvjesno zadano kao označiteljski poredak (lanac označitelja, mreža označitelja).

Razvoj strukturalističke semiotike vodio je kritici znaka i proučavanju procesa stvaranja značenja (Julia Kristeva, Cvetan Todorov, Jacques Derrida, Roland Barthes, Slavoj Žižek, Rastko Močnik). Izdvajaju se dvije strategije: (1) stvaranje sekundarnih značenjskih sistema ili produkcija značenja u tekstualnoj praksi; (2) preobrazba označiteljskih struktura i anticipiranja njihovog značenja i smisla. Prvi pristup je idealistički, budući da daje prioritet značenju i označenom (Barthes), a drugi pristup je materijalistički jer razmatra učinak materijalnog označitelja u stvaranju značenja (Kristeva, lakanovci). Sljedeći bitni pojam semiotike je pojam intertekstualnosti. Na primjer, umjetničkim činom se ne stvara znak (umjetničko djelo-znak) nego odnos umjetničkog djela i ostalih djela povijesti umjetnosti i kulture. Određeni element umjetničkog djela ili umjetničko djelo stječe značenje uspostavljanjem odnosa s drugim elementima ili drugim umjetničkim djelima. Uvođenjem retoričkih rasprava i preispitivanjem društvenih izraza kao retoričkih formi stvaranja i komuniciranja značenja razvoj semiologije, pa i semiologije slikarstva kao teorije intertekstualnih odnosa u umjetnosti i kulturi vodio je napuštanju znanstvenih formalnih modela i shema logike, lingvistike i teorije informacija.

Semiotika Umberta Eca je teorija koja sintetizira anglosaksonsku semiotiku, strukturalističku semiotiku desaussureovske tradicije i teoriju informacija. Na tim osnovama Eco razvija opću semiotičku teoriju ili semiotičku estetiku. Po njemu nema pravih znakova nego postoje funkcije znaka koje se ostvaruju u međusobnom odnosu izraza i sadržaja. Tako shvaćeni znakovi su privremeni ili tehnički rezultat pravila i

procesa kodiranja. Za Eca objekt (referenca) na koji ukazuje znak ne ulazi u područje semiotičkog istraživanja te je stoga značenje nekog znaka kulturna jedinica (predodžba). Kulturna jedinica definirana je mjestom u sistemu ostalih kulturnih jedinica koje su suprotstavljene prvoj jedinici. Stoga se u Ecovoj semiotici podjednako vodi računa o konotacijama znaka, kontekstu u kojem se znak pojavljuje i uvjetima izbora znaka. Eco govori o abdukciji kao zaključivanju na osnovi pravila i poznatih slučajeva. Abdukcija je oblik zaključivanja različit od dedukcije (zaključivanje samo iz pravila) i indukcije (zaključivanje na osnovi primjera). Abdukcija je posljedica kreativnih potencijala jezika i ostvaruje se analognim primjerima i pravilima. Za Eca proizvodnja znakova određena je trostrukim procesom: (1) procesom oblikovanja kontinuuma izražavanja (ili komunikacijskog kanala); (2) procesom uspostavljanja odnosa između komunikacijskog kanala i nečega što je moguće; (3) procesom spajanja znakova i događaja, stvari i zbilje. Polazeći od formalističkih teorija Romana Jakobsona, Eco razlikuje sljedeće funkcije semiotičke poruke: referencijalnu (odnosi se na stvari u svijetu), emotivnu, imperativnu, faktičku, metalingvističku i poetsku. Umjesto poetske, on predlaže estetsku funkciju, koja se odnosi na neodređene i refleksivne poruke. Po Ecu, specifičnost estetske organizacije umjetničkog djela uzrokuje modifikaciju kodova, čime nastaje mogućnost novog kodiranja. Samo jedan subjekt (umjetnik) koristi taj novi kod, a razumije ga ograničeni broj promatrača, čitalaca ili slušalaca. Posrijedi je nešto što se naziva privatni kod ili idiolekt. Suočen s takvim djelom, a većina umjetničkih djela moderne i postmoderne umjetnosti je takva, promatrač, čitalac ili slušalac primjećuje svojevrsni višak, kako u izrazu, tako i u sadržaju. Primalac modernog i postmodernog umjetničkog djela sam mora otkriti umjetnikove individualne i pojedinačne kodove, odnosno mora rekonstruirati njegov vlastiti semiotički svijet. Za semiotičara neodređenost ujedno znači kršenje kodova. Sama po sebi, neodređenost nije dovoljna za estetski učinak. Neodređenost i višeznačnost su uvod u estetski doživljaj. Kršenje normi na nivou izraza i sadržaja prisiljava promatrača, čitaoca ili slušaoca da razmotri novi kod. Time slika, tekst ili muzičko djelo postaju usmjereni samome sebi te privlače pažnju primaoca vlastitoj formi. S Ecovog stajališta, umjetnost nije stvaralaštvo i nadahnuće nego proizvodnja i kombinatorika.

Semiotička estetika, teorija umjetnosti i umjetnost. Semiotička estetika je opća metateorijska filozofska teorija koja na osnovi modela semiotike, semiologije, teorije informacija, lingvistike, strukturalizma i filozofije jezika proučava oblike proizvodnje, prijenosa, prijema i potrošnje značenja u društvu, kulturi i umjetnosti. Semiotička estetika ima dva karakteristična aspekta: (1) zahtjev za uspostavljanjem semiotičke estetike kao metateorijskog postupka znanstveno-filozofske teorije; (2) primjenu formalnih metoda na proučavanje pojedinih općih estetskih problema (estetski znak, estetska struktura, estetska vrijednost) ili analizu pojedinih umjetnosti i umjetničkih djela. Po Janu Mukařovskom, estetika je znanost o estetskoj funkciji, njezinim pojavama i nosiocima. Estetska funkcija znaka protuteža je ostalim funkcijama (praktične, teorijske i simboličke funkcije). Za estetsku funkciju nosilac funkcije (sam znak) je vrijednost po sebi, a to je vrijednost načina oblikovanja nosioca znaka. Estetska vrijednost određuje se u odnosu na estetsku normu i izvanestetske vrijednosti. Semiotičke i semiološke teorije su teorije pojedinih umjetnosti zasnivane kao autonomne formalne znanstvene discipline. Razlikuju se semiotika književnosti (semiotika poezije, naratologija), semiotika i semiologija likovnih umjetnosti (semiologija slikarstva, semiotika fotografije), semiotika kazališta.

Zamisao znaka se razlikuje od slikarstva (Paul Klee, Vasilij Kandinski, Franz Kline) preko kolažno-montažnih djela avangardi (Raoul Hausmann, Hannah Höch) do kasnomodernističkih istraživanja u konceptualnoj, postkonceptualnoj i neokonceptualnoj umjetnosti (Victor Burgin, Barbara Kruger). Semiotička ili semiološka umjetnost nastaje ranih 70-ih godina kao konceptualna i semioumjetnost (Victor Burgin, Mel Ramsden i Ian Burn, John Baldessari, *Grupa Kôd*, francusko slikarstvo grupe *Support-Surface*, *Grupa 143*, *Zajednica za istraživanje prostora*). Karakterizira je dvostruki poetički stav: (1) prirodu umjetnosti treba teorijski objasniti kontekstom umjetnosti semiotičkim modelima i semiološkim deskripcijama; (2) umjetnička djela ne nastaju iz intuicije, fantazije i imaginacije nego iz otkrivanja, spoznaje, kritike, narušavanja i ponovnog stvaranja kulturoloških i umjetničkih kodova. Po Zoranu Beliću W., ambijentalnom umjetniku i teoretičaru umjetnosti, u postkonceptualnoj semiotičkoj umjetnosti nastaju kozmološke vizije pod utjecajem starih kozmologija Istoka i Zapada, a s druge strane, kulturološke i semiološke analize, kako kozmoloških paradigmi, tako i općih kulturoloških uvjeta i preduvjeta njihove geneze. Semiotička umjetnost odvijala se u području vizualnih, auditivnih i verbalnih pojavnih struktura znakova.

LITERATURA: Balm4, Balm5, Bek4, Beli12, Clarked1, Cob1, Ec6, Kris2, Kris5, Kris6, Lot4, Lot7, Lot8, Milij2, Millet1, Mo1, Morr1, Pet1, Peir1, Rot7, Sem1, Semi1, Sos2, Todo5, Usp1, Usp2

Serijalna umjetnost. Serijalna umjetnost, realizacije u različitim umjetnostima (slikarstvo, fotografija, skulptura, poezija, muzika), u kojima umjetničko djelo nije jedinstven i cjelovito komponirani objekt, znak ili zvuk nego niz istih ili različitih elemenata koji se ponavljaju u nizu. Po Lawrenceu Allowayju, pojam serijalno upotrebljava se za označavanje unutrašnjih dijelova rada kada se oni pojavljuju u neprekidnom nizu. Po konceptualnom umjetniku Melu Bochneru, rad je serijalan ili sistemski kada za njegovu recepciju nisu bitni pojedinačni dijelovi nego postupak uvođenja u koncept cjeline.

Serija je anticipirana krajem XIX. stoljeća u serijama slika impresionista Claudea Moneta u kojima se prikazuje priroda u različitim fazama dnevnog kretanja Sunca, odnosno u serijalnim studijama pokreta ljudi i životinja engleskog fotografa Eadwearda Muybridgea. Ideja serijalne umjetnosti pojavljuje se kao prijelomni moment transformacije modernističke autonomije slikarstva i skulpture u postslikarske i postkiparske strategije minimalne, postminimalne, procesualne i konceptualne umjetnosti.

Serijalni rad karakterizira: (1) transformacija umjetničkog djela (organske, formalne ili predmetne cjeline) u linijski poredak; (2) pomicanje pažnje od izgleda djela na njegov koncept, budući da djelo ne nudi samo vizualni izgled nego tim izgledom ukazuje na logiku stvaranja poretka. Načela serijalnosti izvedena su: (1) iz vremenske logike koja izgleda kao pravocrtni slijed uzastopnih stanja; (2) iz zamisli lingvističke sintagme kao uzastopnog poretka riječi; (3) iz formalnog konceptualnog načela koje odbacuje Gestalt (vizualnu prostornu višedimenzionalnu cjelinu) u ime novog artificijelnog, tj. serijalnog poretka. Pojam serije odnosi se na dva ili više uzastopnih elemenata. U seriji jedan element (kvadrat, kocka, fluorescentna cijev, komad drva) stječe vrijednost samo time što je suprotstavljen onom elementu koji mu prethodi ili slijedi, ili i jednom i drugom istovremeno. Razlikuju se sljedeće vrste serija: (1) monotone serije koje nastaju ponavljanjem identičnih elemenata u nizu (na primjer, Carl Andre stvara linijski niz ređanjem jednakih cigli ili bakrenih ploča, Dan Flavin ponavlja u linijskom rasporedu fluorescentne cijevi, a Donald Judd stvara nizove kocki i kvadara od pleksiglasa ili čelika); (2) progresije koje nastaju vizualizacijom brojnih matematičkih nizova, tj. uspostavljanjem odnosa između broja u nizu i vizualnog elementa (Paul Klee, Mel Bochner, Sol LeWitt, Hanne Darboven, Marko Pogačnik, *Grupa 143*), (3) rasteri koji nastaju crtanjem ili slikanjem pravilnih mreža (Agnes Martin, Sol LeWitt, kao i Juraj Dobrović, Ivan Picelj, David Nez, Neša Paripović, *Grupa 143*), a njihove kompozicije karakterizira preobrazba linijskog poretka serije u poredak strukture koja prekriva površinu; (4) moduli koji su geometrijski trodimenzionalni predmeti međusobno povezani u linijske, površinske ili trodimenzionalno-prostorne strukture (Sol LeWitt, Eva Hesse, Robert Morris, Robert Smithson); (5) procesi koji su prirodni ili artificijelni događaji ostvareni logikom tijeka vremena (*grupa OHO*, Robert Morris). Serijalnost je primijenjena u strukturalnom filmu 60-ih i 70-ih godina, u kojem filmski niz uzastopnih sličica nije stvaran uobičajenim snimanjem događaja nego montažom pojedinih slika ili snimanjem pojedinačnih sličica kao pri fotografiranju. Tijekom 70-ih godina nastaju i serije fotografija (sekvenci) koje su rekonstrukcije performansa i procesa, odnosno konceptualne ili narativne strukture.

LITERATURA: Allo4, Battc1, Boc1, Boc2, Jud1, Legg1, Lipp5, Lipp9, Lipp10, Rich2, Šuv5

Shaped canvas (uobličeno platno). Shaped canvas su slikarska platna koja nemaju tradicionalni oblik kvadrata ili pravokutnika nego su napeta na okvirima u obliku križa, peterokuta, elipse, zvijezde. Atipične oblike slikarskog platna u umjetnosti XX. stoljeća nagovještavaju trokutaste i trapezoidne slike Giorgia de Chirica, nenapeta, po podu prostrta platna Jacksona Pollocka, uske vertikalne slike-trake Barnetta Newmana, enformelističke bezoblične slike Ive Gattina ili ovalne slike s rezovima Lucia Fontane. Zamisao uobličenog platna kao slike koja narušava dvodimenzionalnu pikturalnost modernističkog slikarstva i postaje trodimenzionalni objekt ili objektni element instalacije razrađivao je američki slikar Frank Stella od 1960. do 1965. Stella je slikama *Kingsbury Run, Newstead Abbey* i *Šest milja do kraja* iz 1960., kao i postavima na samostalnim izložbama u Galeriji Leo Castelli u New Yorku 1962. i 1964, realizirao geometrijske slike na uobličenim platnima. Oblik platna je uvjetovan strukturom slikanih traka po površini slike. Neke su slike imale otvor na sredini koji je odgovarao obliku slikanih traka, a time i obliku platna. Stella je ovim slikama suočio pikturalni strukturalni poredak naslikanih *patterna* s vanjskim i unutrašnjim oblikom platna kao trodimenzionalnog prostornog predmeta. Njegove slike direktno suočavaju pikturalni prostor slikarstva i konkretni fizički prostor trodimenzionalnih predmeta, anticipirajući temeljne probleme minimalne umjetnosti i specifičnog objekta koji nije ni-slika-ni-skulptura. Stelline slike su bile eksces u američkom visokom modernizmu 60-ih (postslikarskoj apstrakciji) zasnovanom na autonomiji dvodimenzionalne ravne pikturalne plohe. Po Lawrenceu Allowayju, *shaped canvas* nadilaze

objektnost slikarstva i nagovještavaju ambijentalni karakter. Radove s uobličenim platnima su tijekom 60-ih i 70-ih realizirali i predstavnici visokog modernizma kao što su Richard Smith, Robert Mangold i Kenneth Noland. Mangold je slikarstvo uobličenog platna razvijao više od trideset godina, ostvarujući cjelovitu poetiku. Evolucija povijesnih primjera uobličenog platna u njegovom je radu vodila u dva smjera: (1) postizanju harmoničnog konzistentnog vizualnog odnosa unutrašnje slikane strukture i vanjskog oblika platna, što rezultira dekorativnim djelima i (2) postizanju paradoksalnog odnosa vanjske i unutrašnje strukture platna, što rezultira likovno-anegdotskim i humornim djelima.

LITERATURA: Allo3, Frie1, Gla1, Hunt6, Jud2, Rosenb1, Stella1, Stella2

Shizofrenija. Shizofrenija (rascjep duha, razuma) je, po psihoanalitičaru Eugenu Bleueru, skupina psihoza, a najčešće je karaketriziraju: nesuvislost mišljenja, djelovanja i afektivnosti, ravnodušnost spram zbilje, povlačenje u sebe, autizam, nesistematična i manijakalna aktivnost. Shizofrenija je u postmodernoj terminologiji, metaforički naziv za fragmentarne, otuđene, zatvorene i pojedinačne modele izražavanja i prikazivanja u modernističkoj i postmodernističkoj umjetnosti, kulturi i politici. Konstatirati da je svijet umjetnosti, kultura ili politički model shizofren, znači pokazati da je zasnovan na zatvorenim jezičkim igrama koje međusobno ne komuniciraju. Shizofreni karakter kulture određen je istovremenim postojanjem različitih, međusobno neprevodivih jezika, slika, fantazija.
Shizofreno kao metafora modernističke kulture ukazuje: (1) na modernističko i avangardističko odbacivanje prikazivanja svijeta u umjetničkom djelu, tj. umjetničko djelo gubi svoju referencu (predmet u svijetu na koji se odnosi) i postaje značenjski netransparentno (subjektivno-fragmentarno, formalno-fragmentarno), (2) da smisao i značenja umjetničkog djela ne proizlaze iz reference (prikazivanja svijeta) ili iz javnih pravila svijeta umjetnosti (na primjer, kršćanska teologija ili renesansna pravila optike i teorija perspektive) nego iz unutrašnjih privatnih pravila ili naznaka koje umjetnik uspostavlja da bi izrazio vlastite subjektivne i individualne fantazije, emocionalna stanja ili zamisli jezika umjetnosti, (3) da se narativna struktura umjetničkog djela koja odgovara vremenskoj logici događanja i pripovijedanja, uspostavljena u europskoj aristotelovskoj tradiciji mimezisa, fragmentira, narušava i destruira. Umjetničko djelo više ne prikazuje i ne pripovijeda nego izražava (ekspresivna dimenzija umjetnosti) i konstruira (dimenzija jezičkih igara) i (4) da je modernizam kultura razvijenog kapitalizma, a shizofrenija krajnja granica kapitalizma, jer podsvjesno i nesvjesno, umjesto da svojim kreativnim potencijalom oslobađaju čovjeka, služe održavanju i reprodukciji sistema (Deleuze i Guattari).
Prema hipotezi američke teoretičarke umjetnosti post-strukturalističkog smjera Rosalind Krauss, umjetnički radovi geometrijske apstrakcije, sistemskog slikarstva i postminimalne umjetnosti zasnovani su na rasteru (strukturi mreže kao apstraktne kompozicije) shizofrene strukture. Ove strukture su shizofrene zato što: (1) nemaju referencu (bez transparentnog su značenja), (2) gube središte (modularno se šire u svim smjerovima) i (3) imaju svoja unutrašnja pravila strukturiranja koja nisu poznata drugom. Strukture rastera su paradoksalne: značenjski su prazne materijalne konstrukcije i istovremeno su pojedinim slikarima (Piet Mondrian, Kazimir Maljevič, Ad Reinhardt, Agnes Martin, Sol LeWitt) izrazi univerzalnog poretka (vizualnosti, kozmosa, svijeta prirode, uma). Rosalind Krauss naglašava da shizofrenost ne tumači kao odliku mentalnog stanja konkretnog umjetnika nego kao odliku kulture i kulturom uvjetovanih oblika izražavanja. Postmodernistička definicija shizofrenog zasniva se na stavu da realnost ne postoji i da je realno simulirani medijski prostor koji eklektički povezuje međusobno nekonzistentne i proturječne fragmente. Postmoderna svijest je slična *patchworku,* mapi ili rizomskom spletu različitih jezika, oblika prikazivanja i načina izražavanja koji svijet prikazuju kao mnoštvo nepovezanih i začahurenih jezičkih igara. Svaka jezička igra ima unutrašnja pravila nepoznata drugim igračima. Svijet je babilonska kula jezika i vizualnih prikaza koji se ne mogu razumjeti na konzistentan i smislen način nego se doživljavaju kao izrazi posebnosti, nedorečenosti, kaosa, nerazdvojivosti aktualnog i povijesnog, subjektivnog i objektivnog, racionalnog i emocionalnog. Postmoderna kultura je shizofrena na način ekstaze medija, tj. uživanja u imaginarnim objektima medijski stvorenog kolektivnog fantazma.

LITERATURA: Dele2, Dele6, Kraus11, Lap1, Lyo6

Signalizam. Signalizam, grupa i pokret neoavangardnog smjera koji je djelovao u području scijentizma, vizualne, konkretne i akcione poezije u Beogradu od 1968. godine. Osnivač pokreta je pjesnik Miroljub Todorović. Objavljena su tri manifesta: *Manifest pesničke nauke* (1968.), *Manifest signalizma – Regulae Poesis* (1969.) i *Signalizam* (1970.). Od 1970. do 1973. godine objavljeno je devet brojeva časopisa *Signal.*

LITERATURA: Sign1, Sign2, Sign3, Todor2, Todo3, Todor4, Todor5

Simbol. Simbol, znak ili struktura znakova (teksta, slike, skulpture, fotografije, filma, videa, tjelesnog ponašanja) koja prenosi složena doslovna ili nedoslovna značenja. Razlikuju se sljedeća određenja: (1) u izvornom smislu, simbol je dokument, znak raspoznavanja i legitimacija; (2) u filozofiji neoplatonizma dobio je značenja pojavnog znaka u kojem se spoznaje božanska bit, tj. simbol nije bilo koji znak nego onaj u kojem nastaje metafizičko spajanje vidljivog i nevidljivog; (3) simbol u mitskom, religijskom, magijskom i alkemijskom smislu označava znak koji svojom pojavom i značenjima u mističnom smislu djeluje na primaoca; (4) u Jungovom smislu, simbol je arhetip kada označava univerzalni znak ili strukturu znakova koji ulaze u kolektivno nesvjesno; (5) simbol je struktura vizualnih znakova koja ostvaruje metaforički i alegorijski učinak; (6) po drugim teorijama, simbol je u suprotnosti s alegorijom jer ima kompleksno značenje, ali ne i narativni sadržaj (pripovijedanja), dok se alegorijski prikaz zasniva na složenim narativnim (pripovjednim) sadržajima u koje mogu biti uključeni simboli; (7) u Peirceovoj semiotici uvedeno je moderno značenje simbola kao znaka čija su značenja određena pravilima, navikama i dogovorima.

Po Susanne Langer simbol je bitna odrednica čovjeka. Čovjek nije "životinja koja upotrebljava znakove" nego "životinja koja stvara simbole" *(animal symbolicum)*. Stvaranjem simbola on iskazuje svoju moć spoznavanja i mijenjanja realnosti. Percepcija svijeta nije kopija nego određen način viđenja svijeta. Prikaz *(image)* nije kopija opažaja nego njegova projekcija u drugu dimenziju, u oblik koji se naziva slika *(image)*. Simboli nastaju na razini svijesti na kojoj se odigrava predočavanje. Prikaz (slika) ima svojstva simbola, omogućavajući nam da pamtimo i razmatramo stvari i kada nisu fizički prisutne. Prikazi *(images)* su sredstva apstrahirajućeg izdvajanja pojma iz nesređenog tijeka svakidašnjih dojmova. Simboli stvaraju osnovne apstraktne zamisli i opće ideje. Moć jezika nije samo u njegovoj transparentnosti (sposobnosti prikazivanja) nego i u neograničenim mogućnostima međusobnih kombinacija pojedinih simbola. Zamisao Susanne Langer o umjetnosti kao nediskurzivnom simbolu osigurava, s jedne strane, autonomnost umjetnosti, a s druge strane, njenu racionalnost. Ona priznaje umjetnosti moć izricanja neizrecivog, ali tu sposobnost ne smatra iracionalnom jer neizrecivo ne mora biti i nespoznatljivo. Umjetnost izražava neizrecivo izricanjem. Cilj umjetnosti kao nediskurzivnog simbola je prevladavanje suprotstavljenosti racionalističkog i iracionalističkog stava, tj. pomirenje nepomirljive sfere intelekta i intuicije, razuma i osjećaja. Susanne Langer to ostvaruje sljedećim postupkom: (1) po definiciji simbol izražava pojam i predodžbu, tj. spoznaju stvarnosti; (2) simboličko izražavanje osjećaja pretpostavlja znanje o osjećajima; (3) upravo je znanje o osjećajima (posredovanje osjećaja), a ne konkretni osjećaj ono što umjetnost pruža. Shvaćanje umjetnosti kao spoznaje neophodno ukazuje na razliku umjetničke i znanstvene spoznaje. Spoznaja umjetnosti je intuitivna spoznaja izražena nediskurzivnim simbolom. Objektom umjetničke spoznaje Susanne Langer prvenstveno smatra unutrašnji čovjekov svijet koji je nedostupan diskurzivnoj misli i diskurzivnom izražavanju. Polazištem teorije umjetnosti ona smatra "pojam osmišljenog oblika kao artikuliranog izraza osjećaja koji odražava riječima neiskazive i stoga nepoznate oblike osjećaja".

Po Nelsonu Goodmanu i Catherine Z. Elgin, konstruirati umjetničko djelo ili rad kao simbol znači uvesti ih u jezički ili simbolički sistem. Sintaksa jezičkog ili lingvističkog sistema determinira identitet znaka, a njegova semantika utvrđuje referencu (ono na što simbol ukazuje). Zadatak teorije umjetnosti je izgrađivanje pojmovnih i opisnih mapa kojima se lociraju simbolički sistemi. Promatrač umjetničkog djela vidi, doživljava i očitava umjetničko djelo tumačenjem (dešifriranjem, objašnjavanjem i interpretiranjem) simbola. On to čini jer između označenog i izgleda simbola ne postoji motiviranost (sličnost, uzročna veza). Umjetnička djela ostvaruju više simboličkih funkcija: prikazivanje, opisivanje, oprimjerenje, izražavanje. Simboličke funkcije zasnovane su na konvencijama, navikama i dogovorima. Po Goodmanu, umjetnost i znanost ne razlikuju se po izražavanju osjećaja i činjenica, intuicija i izvedenih zaključaka, prosvjetljenju i razumijevanju, konkretnosti i apstraktnosti, ljepoti i istini, nego po svojstvima simbola koje koriste.

Likovni simbol je znak ili struktura znakova koji prenose složena doslovna ili nedoslovna značenja posredovanjem likovnog umjetničkog djela (slike, skulpture, grafike ili proširenih i novih medija). Značenja likovnog simbola određena su konvencijama, dogovorima, navikama i tradicijama, tj. vizualni i likovni izgled nosioca značenja (slike, skulpture) funkcionalno je određen konvencijama, dogovorima, navikama i tradicijama simboličkog izražavanja. Simbolička značenja slike ili skulpture ne prepoznaju se na osnovi direktnog i doslovnog sagledavanja i razumijevanja značenja likovnih oblika, nego na osnovi poznavanja značenjskih konvencija, dogovora, navika i tradicije svijeta umjetnosti, kulture ili civilizacije u kojoj djelo nastaje. Slika ili skulptura:

(1) mogu se shvatiti kao kompozicija simbola kada njihovi elementi imaju karakter simbola te je stoga slika ili skulptura vrsta likovnog simboličkog teksta. Na primjer, slike Paula Kleea (*Crveni prsluk*, 1938.) ili Henrija Michauxa (*Slika kineskim tušem*, 1966.) su strukture simbola koje čine strukturu analognu tekstu hijeroglifskog pisma; (2) mogu se shvatiti kao simbol ili jedinstvena likovna forma kojom se pojedinačni simboli integriraju u jedinstveni i koherentni simbolički likovni prikaz, izraz i pojavnost. Na primjer, slike apstraktnog ekspresionista Franza Klinea (*Slika No. 2*, 1954.) zasnivaju se na jedinstvenom gestualnom znaku koji se prostire preko platna, a taj znak je simbol privatnog i individualnog umjetnikovog jezika kojim on izražava vlastita unutrašnja emocionalna i duhovna stanja. Modernoj umjetnosti svojstven je stav da je simbol apstraktni, subjektivni, osobni i individualni izraz emocija, značenja, stavova i fantazija. Moderni simboli mogu biti i ikonički znakovi (likovni prikazi predmeta, bića, prostora i situacija), kvaziikonički znakovi (koji ikoničkim znakovima prikazuju fantastične, fikcionalne situacije i događaje) i apstraktni znakovi (geometrijske slike, geste). Zadatak teorije umjetnosti je proučavanje tih individualnih i fragmentarnih simboličkih praksi. Postmodernoj umjetnosti svojstven je stav da je simbol slučajni, fragmentarni, subjektivni i medijski mimezis (prikaz) simbola povijesti umjetnosti i aktualnih kultura. Postmoderni simbol je ekran odražavanja simboličkih sistema umjetnosti i kulture u postpovijesti.

LITERATURA: Bert1, Baud7, Cass2, Chev1, Ec9, Good5, Good7, Jok1, Jun1, Jun2, Jun3, Kha1, Langer2, Pae5, Pelc1, Šuv39, Todo1, Todo3, Todo4, Zn1

Simbolizam. Simbolizam je umjetnički (slikarski, pjesnički, muzički, dramsko-teatarski) pravac nastao kao reakcija na realizam i naturalizam u Francuskoj tijekom posljednje četvrtine XIX. stoljeća. Neki autori pišu o simbolizmu kao dekadentnom i apokaliptičkom pokretu kraja stoljeća (*fin de siècle*). Karakterizira ga negiranje realnosti racionalnog i instrumentalnog građanskog društva u ime individualizma, subjektivnosti, egzotičnosti, spiritualizma i konfrontiranja fikcionalnog realnom. Koncept i fenomen mističke, erotične, narkotične ili egzotične fantazije postaje bitna odrednica umjetnosti koja se postavlja naspram društvene realnosti životne svakodnevnice. Simbolizam je umjetnost individualaca iz otuđene više srednje klase, pa se često zamisao simbolizma povezuje s konceptima dekadencije. Dekadenciju karakterizira napuštanje utilitarnih društvenih normi u ime individualnog pervertiranog življenja i djelovanja bez moralne, etičke, političke ili religijske obaveze i odgovornosti. Epoha dekadencije je vrijeme nakon smrti boga/Boga, tj. dekadencijom se označava kraj jedne razvojne povijesne epohe. U doba dekadencije više nema ideala očuvanja tradicijskih vrijednosti ili projekata modernog napretka. Simbolizmu su u filozofskom smislu prethodili mislioci koji su težili iracionalnosti (Arthur Schopenhauer) i smrti Boga (Friedrich Nietzsche), a Helena Petrovna Blavatsky i Rudolf Steiner su ukazivali na simbolističke težnje.

Simbolističku poeziju su, između ostalih, pisali Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, William B. Yeats, Valerij Brjusov, Aleksandar Blok, Andrej Beli, Tin Ujević. Dramski teatar u simbolizmu se vezuje za Mauricea Maeterlincka, Augusta Strindberga, Henrika Ibsena, Alfreda Jarryja, Oskara Wildea. Muziku simbolizma su stvarali Richard Wagner, Claude Debussy, Aleksandar Skrjabin, rani Arnold Schönberg, Igor Stravinski.

Slikarski simbolizam interpretirao je francuski kritičar Georges-Albert Aurier u tekstu *Symbolisme en peinture* (1891.). Po Aurieru, simbolističko slikarstvo treba biti idejno jer iznosi ideju, simbolično jer ideju izražava formama, sintetičko jer interpretira forme kao simbole na općerazumljiv način, subjektivno jer se prikazani prizori ne promatraju kao realni nego kao posredujući i dekorativno jer se kroz 'lijepi izraz' na način starih Egipćana ili Grka povezuje idejno, simboličko, sintetičko i subjektivno. U simbolizmu se paradoksalno suočavalo intelektualno poznavanje povijesti umjetnosti, religijskih i ezoteričnih učenja s anti-intelektualnim, na intuiciji zasnovanim, direktnim spoznajama i doživljajima stvarnih i fikcionalnih svjetova. Anticipacija simbolizma se vezuje za rad slikara Oscara Gustava Rejlandera, Gustavea Moreaua i Pierre-Cécilea Puvisa de Chavannesa, kao i engleskih slikara i grafičara vezanih za pokret prerafaelita (Dante Gabriel Rossetti, Walter Crane, William Morris), odnosno američkog slikara Jamesa Whistlera. Simbolistima se nazivaju neoimpresionisti Vincent Van Gogh i Paul Gauguin, umjetnici povezani s Gauguinovim *sintetizmom*: Jules Bastien-Lepage, Cuno Amiet, Roderic O'Connor, József Rippl-Rónai, Paco Durrio, Wladyslaw Slewinski, Émile Bernard, secesionisti Alfons Mucha, János Vaszary, Ferdinand Khnopff, Jan Toorop, Ferdinand Hodler, Aubrey Beardsley, članovi grupe *Nabista*: Éduoard Vuillard, Maurice Denis, Pierre Bonnard, preteče eks-presionizma James Ensor i Edvard Munch, pioniri apstraktnog slikarstva František Kupka i Vasilij Kandinski, kao i slikari simbolizma Odilon Redon,

Edward Coley Burne-Jones, Jacek Malczewski, kao i Vlaho Bukovac, Mirko Rački, Tomislav Krizman, Branko Frano Angeli Radovani, Ljubo Babić, Roman Petrović, Milan Steiner. Odilon Redon je jedan od vodećih slikara i grafičara simbolizma. Slikao je metafizičke vizije, snove, i egzotične slutnje, na primjer, slika *Balon-oko* (1882.) iz serije grafika za Edgara Allana Poea. Njegovo slikarstvo je ilustrativno, jer vizualnim prikazima sugerira atmosferu sna, ekstaze, opijenosti, onostranosti i začudnosti. Slikao je čudovišta, ljudske organe bez tijela, cvijeće s ljudskim atributima. Želio je logiku vidljivog staviti u službu nevidljivog. Auguste Rodin je bio kipar simbolizma koji je grubim i prividno nedovršenim formama želio sugerirati osjećaj i smisao poljupca, ljubavi, erotizma, duše, duha, itd... Njegova nedovršena skulptura *Vrata pakla* (1880.-1917.) jedno je od ključnih djela simbolizma, a istovremeno i začetak modernističke skulpture.

LITRERATUTRA: Brettel, Dek1, Enc1, Jans1, Jok1, Jukić1, Krauss3, Rosenb2, Tu3

Simbolul grupa (Grupa Simbol). Grupu i časopis *Simbolul* osnovali su 1912. godine u Bukureštu Ion Vinea, Poldi Chapier, Jules Janco, Marcel Janco i Tristan Tzara. Marcel Janco i Tristan Tzara su sudjelovali u nastanku ciriške a zatim i pariške dade. Tristanu Tzari se pripisuje autorstvo termina 'dada' kao oznake za destruktivne, šokantne i nihilističke književne i umjetničke akcije. Godine 1924. u Bukureštu su Marcel Janco, Ion Vinea i M. H. Maxy (Max Herman) pokrenuli projekt *Contimporanul* usmjeren uvođenju novih umjetničkih i društvenih ideja u rumunjsko društvo. Janco je ukazao na obrat od nihilističkih ideja iz vremena časopisa *Simbolaul* i provokativnih i nihilističkih ideja iz doba ciriške dade prema misionarskom propagiranju novih ideja. Uključio se u uvođenje prokonstruktivističkih dizajnerskih i arhitektonskih inovacija u rumunjsko društvo. U ovim aktivističkim projektima su sudjelovali slikari Victor Brauner, Ilarie Voronca i János Máttis-Teutsch, kipar Milita Petrascu i brojni pisci. Tijekom 20-ih godina izlazili su časopisi *75HP*, *Integral*, *Punct*, *Unu* i *Urmuz*. Časopis *Unu* se nakon konstruktivističke faze postaje nadrealistički orijentiran.

LITERATURA: Béh1, Benson1, Benson2, Fost4

Simptom. Simptom je označiteljska tvorevina koja se, za razliku od fantazma, može analizirati. Simptom se obraća nekom neprecrtanom konzistentnom velikom Drugom koji će mu retrospektivno dodijeliti određeno značenje. Simptom je, po lacanovskoj psihoanalizi, defekt simbolizacije, tj. središte neprozirnosti i neverbaliziranog u subjektu, on nestaje kada se pretvori u riječ pa je zato psihoanaliza terapija liječenja zasnovana na simbolizaciji, prvenstveno na govoru. Simptom je element na kojem se pokazuje skriveno, potisnuta istina nekog polja, totalnosti. Simptom je *točka* na kojoj se totalitet (cjelina) nužno *oklizne*. Simptom se interpretacijom razrješava tako što mu se dodjeljuju značenja, tako što se smješta u neku simboličku mrežu i time mu se *oduzima* njegov besmisleni i traumatični sadržaj. Lacanovska definicija kraja psihoanalitičkog procesa liječenja je identifikacija sa simptomom. Subjekt se identificira s mjestom na kojem je simptom bio, drugim riječima, subjekt prepoznaje element koji mu daje postojanost. Neka su umjetnička djela imala funkciju simptoma, pokazujući traumatična mjesta tradicije, suvremenosti i projekta, odnosno, pokazujući traumatična mjesta seksualnosti, religijskog ili političkog. Neke umjetničke produkcije se zasnivaju na simulaciji *mehanizma* simptoma i time otkrivaju potisnutu istinu umjetnosti, kulture, društva, politike, seksualnosti, metafizike. Takve umjetničke produkcije su vezane za pojave dade i nadrealizma (Marcel Duchamp, Man Ray, Max Ernst, Claude Cahun) ili neokonceptualizma (Cindy Sherman, Barbara Kruger), retroavangarde (grupa *Irwin*, Mladen Stilinović, Vlado Martek) i umjetnosti perestrojke (Komar i Melamid, Kabakov, Bulatov), dakle za sve one produkcije koje se bave intertekstualnim i interslikovnim odnosima umjetnosti i društva.

LITERATURA: Grž9, Grž21, Grž30, Grž33, Lac2, Miller1, Miller2, Wrig1, Žiž5, Žiž7, Žiž16, Žiž17, Žiž31

Simulacija. Simulacija je oblik jezičkog, semiološkog ili medijskog (ekranskog, audiovizualnog, sinestezijskog ili bihevioralnog) prikazivanja i proizvodnje fikcionalne situacije na mjestu i u trenutku očekivanja pojavnosti realne situacije. Simulakrum je prikaz (fikcionalni objekt, situacija ili događaj) koji je proizveden simulacijom. Pojam simulacije i simulakruma je definirao Jean Baudrillard. Simulacionizam je teorijska i umjetnička tendencija postmoderne 80-ih i 90-ih godina zasnovana na polazištu da su pojam, predodžba i svijest o realnosti stvoreni prikazivanjem elektronskim medijima, odnosno, da predodžba prethodi prikazanom. Simulacijski prikazi (ekransko imaginarno) nemaju ishodište u realnom svijetu nego pojam svijeta stvaraju za kulturu i društvo. Različito od industrijskog društva, simulacionizam ne karakterizira proizvodnja robe (objekta) nego proizvodnja informacija. Simulacijsko se društvo naziva i postsemiotičko ili postsemiološko društvo koje

karakterizira razmjena jezično ili medijski posredovanih informacija i softverski projiciranih slika koje čine gledišta, stavove, znanja, emocije i kompleksne doživljaje suvremenog čovjeka. Simulakrum i simulacijska recepcija preuzimaju funkcije fantazma (barijere čovjeka i realnosti), ideologije (diskurzivne realizacije stavova, svijeta i identifikacije subjekta), pa i same prirode (prisutnosti svijeta u kojem se čovjek nalazi).

LITERATURA: Baud8, Baud10, Baud12, Baud13, Baud14, Baud15

Simulacionizam. Simulacionizam, teorijska i umjetnička tendencija postmoderne 80-ih i 90-ih godina zasnovana na stavovima da su pojam, predodžba i svijest o realnosti stvoreni snagom prikazivanja elektronskih medija. Simulacijski prikazi (ekransko imaginarno) nemaju ishodište u realnom svijetu nego pojam svijeta stvaraju za kulturu i društvo. Epoha simulacionizma je epoha postindustrijskog društva zasnovanog na dominaciji elektronske digitalne tehnike, čijim se posredovanjem stvara artificijelno okruženje suvremenog svijeta. Različito od industrijskog društva, simulacionizam je određen informacijama, a ne proizvodnjom robe (predmeta). Simulacijsko društvo se naziva i postsemiotičko društvo, budući da ga karakterizira razmjena jezikom posredovanih informacija i softverski projektiranih slika koje čine gledišta, uvjerenja, znanja, emocije i kompleksne doživljaje postmodernog čovjeka. Spoznaja svijeta, kulture i umjetnosti više nije reprodukcija, refleksija o svijetu, kulturi ili umjetnosti nego model konstruiran ni iz čega (ex nihilo), koji nema drugog izvora osim vlastitog operacionog koda. Operacijski kod stvaranja informacija i artificijelnih kompjuterskih i video slika prethodi realnosti i stvara ju. U kulturi simulacionizma govori se o tehnoumjetnosti, tehnospiritualnosti, tehnomogućnostima jezika, ekranskim slikama, digitaliziranoj erotici, ratovima koji se odigravaju po televizijskom scenariju, itd.

Pojam simulacije, simulakruma i simulacionizma reinterpretirao je i aktualizirao francuski teoretičar kulture Jean Baudrillard tijekom 70-ih i 80-ih godina. Baudrillardova teorija društva je poststrukturalistička, postkritička, postsituacionistička i simulacijska. Poststrukturalistička je jer nastaje u tradiciji prevladavanja francuskog strukturalizma, što znači u tradiciji znanstvenog objašnjenja medijskom proizvodnjom značenja, smisla i vrijednosti. Ona je postkritička (i postmarksistička) jer polazi od teze da je kritička teorija u suvremenom svijetu bez svrhe i jer svaka kritika, svaka suprotstavljajuća snaga samo pothranjuje i potvrđuje kritizirani sistem. Baudrillardov cilj je ukazivanje na prijelaz s gledišta subjekta na gledište objekta, a to je odnos u kojem više nema kritike. Polje objekta je polje zavođenja, sudbine i fatalnosti. On više ne može biti kritički pisac jer narušava autonomiju subjekta pisanja. Njegova teorija se priljubljuje uz vlastiti objekt. Kad govori o simulaciji njegov je govor simulacijski. Kad govori o zavođenju i teorija je zavođenje, a kada govori o fatalnom (onome na što nema utjecaja) postaje fatalna. On ne govori o činjenicama nego o fantazijama, fikcijama, predodžbama bez vanjske reference. Od kritičke teorije očekuje se teorijski i praktični napredak, a Baudrillard vidi i opisuje samo skok u fikciju ili predimenzioniranu banalnost koju masovna kultura prikazuje kao društvenu stabilnost. Baudrillardova teorija je postsituacionistička jer polazi od predimenzioniranja situacionističke teorije kasnih 50-ih i 60-ih godina, razrađujući njezine teze o otuđenosti i modernom društvu spektakla. Iz kritičkog neuspjeha poništavanja i onemogućavanja potrošačkog društva spektakla, on izvodi tezu o trijumfu i totalitarizaciji društva spektakla. U društvu spektakla subjekt (njegova svijest, stavovi, predodžbe, želje, vrijednosti i ideologije) je objekt simulacija. Kao društveni subjekt, čovjek je posljedica spektakla i izazova potrošnje. On polazi od teza da društvom upravljaju: (1) fantazmatska logika koju opisuje psihoanaliza, a koja govori o identifikaciji imaginarnog područja transcendencije, moći i seksualnosti i čije su područje djelovanja objekti i okolina; (2) diferencijalna socijalna logika izvedena iz antropologije, koja ukazuje na proizvodnju i potrošnju znakova, društvenih razlika, statusa i prestiža. Baudrillard radikalizira nove društvene sile (nužnosti), pokazujući ih kao fatalnu nadpovijesnu nužnost. Po Baudrillardu, danas ne postoje ni društvena scena ni zrcalo. Umjesto njih, postoje ekran i mreža (od mreže napajanja električnom energijom do kablovske video mreže, satelitskih TV programa, elektronske pošte i kompjuterskih mreža). On koristi metaforičku razliku zrcala i ekrana: (1) zrcalo kao prevladani model fizički odražava lik i priprema ga za transcendenciju; (2) ekran je nezrcalna površina na kojoj se odvijaju elektronski generirane operacije, tj. ekran je glatka operaciona površina posredne komunikacije. U takvom svijetu svaka osoba vidi sebe za komandama hipotetičkog stroja, beskonačno udaljenog od univerzuma nastanka i postojanja. Apstrakcija koja vlada svijetom kao fatalna elektronska sudbina nije više apstrakcija mape, mimezisa, zrcala ili koncepta. Ona je proizvedena pomoću modela, a modeli su bez porijekla i korijena u stvarnosti. Današnji simulatori (kompjutori, elektronske mreže, video i televizija)

poistovjećuju realnost sa svojim modelima i prethode joj. Simulacija prodire u sve pore društva i pretvara subjekt u objekt. Po Baudrillardu, rad nesvjesnog može se proizvesti kao i bilo koji simptom klasične medicine. Cijeli krug od želje, preko objekta želje do ispunjenja želje je simulakrum, tj. proizvod simulacije. Ako se prikaz definira kao klasična slika koja polazi od referencijalnog odnosa slike i predmeta ili svijeta koji prikazuje, tada simulacija polazi od negacije znaka ili slike kao prikaza postojećeg predmeta ili svijeta. Baudrillardovim riječima, ona nastaje iz ubojstva reference. Znak je prazni ili ispražnjeni znak jezičke igre. Dok se u mimetičkoj umjetnosti tvrdi da je slika odraz prave realnosti, za simulaciju se tvrdi da nema nikakve veze s njom, da je ona vlastiti simulakrum. Prikazi nastali simulacijama nisu ni istiniti ni lažni, oni su nužni i sveobuhvatni, tj. subjekt i njegove stavove pretvaraju u vlastiti objekt.

Numerička obrada slika u elektronskim medijima odvaja sliku od zakona vizualne percepcije, pokazujući da slika nastaje obradom numerički kodiranih informacija (formalno konstruiranih znakovnih struktura). Elektronska slika negira vizualno iskustvo, vizualno iskustvo je tek posljedica numeričke obrade informacija. Iz jednog skupa informacija prikazanih numeričkim odnosima može se realizirati beskrajno mnogo različitih slika različitim medijima (video ekran, grafički otisak štampača ili plotera, laserski svjetlosno-kemijski i elektronski trag). Tijela, predjeli i vrijeme nestaju, kao što nestaje razlika između privatnog i javnog, seksualnog i erotskog. Čovjek simulacijske epohe nije više sudionik drame otuđenja, jer živi u otuđenom zanosu komunikacije. Njegov svijet je ekstaza spektakla masovne kulture. Opscenost simulacijske epohe proizlazi iz toga što dimenzija komunikacije i fatalističke podređenosti ekstazi spektakla ukidaju sve tajne, prostore, scene, iluzije i samu realnost. Komunikacija je: (1) usamljenička, jer je posredna preko medija (komunikacijske mreže); što znači biti u odnosu sa svima, ali ih nikada direktno ne vidjeti; (2) ekstatička, budući da je slična ponašanju shizofrenika, tj. shizofrenik je lišen svake scene, otvoren za sve usprkos svojoj biološkoj posebnosti i živi u najvećoj zbrci, nezaštićen i ne može odstupiti od fatalne datosti; (3) narcisoidna, jer zadovoljstvo više nije zadovoljstvo pokazivanja i samopokazivanja nego zadovoljstvo strukturalne zatvorenosti sebe kao prikaza (simulacije) kulture i svijeta. Subjekt koji je postao objekt simulacijskog društva nije više u stanju stvoriti granice vlastitog bića, više se ne može prikazivati ili igrati, ne može sebe ponuditi kao zrcalo ili mjesto uživanja. On je puki ekran, distribucijski informacijski centar različitih mreža utjecaja.

Epohu simulacije Baudrillard ne definira terminom postmoderna nego govori o radikalnom i totalnom modernizmu. Kada koristi termin postmoderna, određuje ga kao stupanj modernosti. Civilizacija Baudrillardovih teorija je Amerika (SAD) koju tumači u transatlantskom prekidu sa starim svijetom. Europljani su kultivirali utopije (snove i fantazije), a Amerikanci su ih materijalizirali i žive u nužnosti njihovog djelovanja. Dok stari svijet (Europa) predstavlja nerealizirani modernizam i prolazi kroz krize nerealiziranih i nemogućih ideala, utopija, snova i fantazama, Ameriku karakterizira ostvarena utopija modernosti. Po Baudrillardu, Amerikanci ne pate zbog kraja povijesti ili kraja političkog nego zato što su postali ahistorijski dominantni model i uzor organizacije društva prema kojem ništa nije realno.

Po Baudrillardu, umjetnost je identična svim drugim procesima društva i funkcionira kao: (1) model ili simulakrum koji sudjeluje u izgradnji hiperrealnosti; (2) entropijski proces rasipanja smisla, značenja, vrijednosti i prikaza kulture u općoj društvenoj potrošnji koja čini mogućim opscenost, fatalnost i ekstazu. Suvremena umjetnost ne bavi se rušenjem iluzija kao što je to činila ranija modernistička umjetnost nego vlaštitim prikazivanjem i beskrupuloznim stvaranjem imaginarnog svijeta,. Fatalnost (odsutnost uvjerenja da se nešto može učiniti) i ironija u suvremenoj umjetnosti prekrivaju estetsko. Estetsko se gubi u simulaciji želje i simulakrumu (fikcionalnom objektu želje).

Simulacionizam je zbirni naziv za umjetničke pokrete 80-ih i 90-ih: neekspresionizam, neokonceptualizam, post-pop art, super art, transnacionalna umjetnost. Simulacijsku umjetnost karakteriziraju: (1) suvremeni mediji; (2) odsutnost želje za istraživanjem novog; (3) ahistorijska prisutnost svih mogućih formi iz povijesti umjetnosti otrgnutih od svojih ishodišta; (4) potrošnja značenja i prikaza koje kultura stvara i prihvaća kao vlastitu realnost; (5) uvođenje umjetnosti u sve oblike postojanja kulture, od seksualnosti, preko politike, do tržišne proizvodnje i potrošnje. Simulacijska umjetnost je umjetnost koja prikazuje svijet simulacija i sastoji se od produkata (simulakruma) svijeta simulacija. Različito od neoavangarde, u toj umjetnosti tehničko nije eksperimentalna novost nego sredstvo stvaranja i potrošnje.

LITERTURA: Abj1, Andel, Cela8, Cela11, Cela12, Druck1, Golds1, Grž11, Grž27, Kraus17, Kraus24, Krol, Oliv8, Sup1

Simulakrum. Simulakrum je, paradoksalno rečeno, kopija bez originala. Simulakrum je slika bez referenta, premda izgleda kao da ima referenta. Simulakrumom se naziva prikaz (vizualan, audiovizualan, audio,

verbalni, haptički) koji izgleda kao da prikazuje nešto u svijetu (prirodi ili kulturi), ali, zapravo, ne prikazuje ništa. Simulakrum se ne odnosi ni na što drugo nego na samog sebe. Rosalind Krauss je fotografske radove neokonceptualne umjetnice Cindy Sherman iz ciklusa *Filmski kadrovi* (*Untitled Film Stills*, 1978.-1979.) nazvala simulakrumima. Te fotografije podsjećaju na filmske kadrove iz poznatih holivudskih filmova iz 50-ih i 60-ih godina XX. stoljeća, ali oni ne korespondiraju ni jednom određenom filmskom kadru ili filmskom djelu.

LITERATURA: Baud8, Cami1, Kraus17, Kraus24

Sinestezija. Sinestezija je sposobnost jednog osjetila da osjeti podražaj drugog osjetila. Pojam sinestezije ima dugu povijest i izvorno se pripisuje pitagorejcima. Po njima, glazba sfera stvara kozmičko spajanje, što znači da božansku geometrijsku harmoniju čine svi prirodni mikrokozmički i makrokozmički fenomeni. Matematičke vibracije odražavaju se u manifestacijama svjetlosti, zvuka, mirisa i ostalih osjetilnih stimulansa. Spajanje ovih prividno pojedinačnih osjetilnih stimulusa stvara efekte sinestezije. Sinestezija usklađuje svijet iluzija sa svijetom univerzalnih vječnih ideja. Sinestezija je jedna od velikih fascinacija okultne literature (Athanasius Kircher, Cornelius Agrippa, Francis Galton). Sinestezijski efekti često se u mimetičkom slikarstvu postižu vizualnom metaforom kada se likovnim sredstvima prikazuju zvuk, toplota, hladnoća, hrapavost ili težina. Pioniri apstraktnog slikarstva Vasilij Kandinski, František Kupka i Robert Delaunay težili su stvaranju apstraktnih slika koje svojom obojenom kompozicijom izazivaju prividni osjećaj glazbe (čuje se muzika boja). Kompozitor Aleksandar Skrjabin, fotograf Francis Joseph Bruguiere, pioniri apstraktnog futurističkog filma Arnaldo Ginna i Bruno Corra, eksperimentatori svjetlosnim fenomenima Thomas Wilfred i Oskar Fischinger i pripadnici kalifornijskog pokreta muzike boja eksperimentirali su sinestezijskim efektima povezujući teozofska mistička učenja s psihološkim perceptivnim eksperimentima i suvremenom tehnologijom (od mehaničko-svjetlosnih do filmskih sistema projekcije). Njihova sinestezijska umjetnost zasnivala se na istraživanju osjetilnih i duhovnih efekata pokreta, metamorfoza oblika, boja, medija i osjetilnih podražaja. Sinestezijska istraživanja bila su uključena u neoavangardne eksperimente kinetičke umjetnosti, neodade i fluksusa. Vladan Radovanović definirao je koncept vokovizualnog kao model sinteze koji uključuje i sinestezijske efekte. Vokovizualno se razvilo iz sinestezijskih osobina, prevladavanjem monomedijskih granica pojedinih vrsta umjetnosti i uključivanjem drugih medija u monomedijske umjetnosti. Konceptualni umjetnik Lawrence Weiner izlagao je tekstove koji trebaju izazvati sinestezijske efekte. Na primjer, tekstovi napisani verzalom na zidovima: PREKO RUBA / PREKO BRDA / POKRAJ TOČKE ili CRVENO UMJESTO ZELENOG UMJESTO PLAVOG. Na mjestima na kojima bi se očekivale slike, jezičkim ukazivanjem na vizualni i prostorni svijet izazivaju ili nagovještavaju sinestezijski efekt. Zapisi su nevizualni tekstovi čiji je efekt zamišljanje vizualnog stanja, odnosno, u idealnom slučaju ti tekstovi bi trebali imati učinak vizualnog doživljaja. Upotreba govornog ili pisanog jezika kao uzroka sinestezijskog efekta: (1) određuje sinesteziju kao metaforičnu zamjenu pojmova u kojoj dolazi do spajanja dvaju ili više osjetilnih područja kvalificiranjem osjeta jednog osjetila riječima koje označavaju osobine osjeta nekog drugog osjetila; (2) određuje sinesteziju kao iluzionistički slikoviti opis vizualnog, zvučnog, toplotnog ili taktilnog, koji zamjenjuje direktni osjetilni doživljaj realnog fenomena.

LITERATURA: Damnja9, Radov13, Reg1, Rin1, Tu3

Sintaksa. Sintaksa, grana lingvistike i semiotike koja se bavi proučavanjem formalnih odnosa u jeziku i semiotičkim sistemima. Sintaktičkom strukturom naziva se formalni odnos više elemenata u jeziku ili semiotičkom sistemu koji čine složenu cjelinu. U analizi sintaktičke strukture svjesno se zanemaruju semantičke i funkcionalne dimenzije jezika, a pažnja se posvećuje formalnoj, logičkoj i gramatičkoj strukturi jezika. U tom kontekstu, jezik je bilo koji skup stvari povezanih pravilima sintakse: (1) pravilima formacije, kojima se određuju dopustive kombinacije elemenata jezika (takve kombinacije nazivaju se rečenicama); (2) pravilima transformacije, kojima se određuju strukture jezika (rečenice) dobivene iz postojećih struktura (rečenica). Postupak primjene sintaktičke teorije na različite fenomene izvanjezičkog karaktera ili empirijske discipline naziva se sintaktička naturalizacija. Bilo koji fenomen prirode, kulture ili ljudskog uma može se sintaktičkom naturalizacijom prikazati kao formalna struktura određena pravilima formacije i transformacije. Opisana lingvistička i semiotička osnova teorije sintakse omogućava njezinu primjenu na proučavanje vizualnih i likovnih umjetničkih djela. Da bi se izvela sintaktička naturalizacija likovnog umjetničkog djela, ono se mora opisati kao formalna struktura elemenata, a ne kao organski cjelovito izveden fenomen. Sintaktički naturalizirano umjetničko djelo je konačan skup struktura konačnog broja elemenata čiji se odnosi mogu utvrditi i opisati.

Na osnovi opisa odnosa elemenata moguće je utvrditi postupak njihove transformacije ili kombinacije u strukturu i povezivanje struktura u okviru umjetničkog djela. Tim postupkom konstruira se primitivna gramatika umjetnika koji je stvorio djelo. Sintaktička analiza umjetničkih djela ne vodi stvaranju opće gramatike umjetnosti, kao što su to avangardni i neoavangardni umjetnici željeli: ona vodi primarnim, otvorenim i nestabilnim zamislima i opisima pojedinačnih, konkretno primjenjivih sintaktičkih poredaka. Sintaktička analiza opisuje moguće sintaktičke odnose ili posebne slučajeve koji ne dobivaju konvencionalnu općevažeću stabilnost za umjetnika, grupu umjetnika ili svijet umjetnosti. Sintaktičke analize umjetničkih djela imaju dva povijesna razvojna tijeka: (1) analize nastale primjenom lingvističkih i semiotičkih metoda u teoriji umjetnosti i estetici; (2) analize nastale iz avangardne i neoavangardne teorije forme.

Primjena sintaktičke analize očita je u analizama geometrijskih likovnih djela, u kojima se odnosi geometrijskih oblika prepoznaju kao strukturalni odnosi formalnog sintaktičkog poretka. Kada se utvrdi struktura djela, mogu se otkriti i pravila povezivanja elemenata (pravila formacije) i pravila dobivanja strukture iz strukture (pravila transformacije). Geometrijska umjetnička djela rijetko nastaju kao pojedinačni radovi; često su realizirana u serijama iz kojih se može rekonstruirati transformacijska logika razmišljanja i projektiranja umjetničkog djela. Karakterističan primjer je Mondrianov rad koji je tijekom trideset godina razvijan na jedinstvenoj, ali ipak otvorenoj gramatici rastera i osnovnih boja. Za svaku pojedinačnu Mondrianovu sliku moguće je uočiti pravila formacije (pravila formacije nisu identična za sve slike). Za više njegovih slika iz istog razdoblja ili iste serije moguće je uspostaviti pravila transformacije, odnosno utvrditi generičke odnose slika. Primjena sintaktičke analize na figurativna umjetnička djela zahtijeva određena objašnjenja: (1) figure ili scene s figurama treba aproksimativno prikazati kao znakove; (2) u slici treba utvrditi sintaktički poredak znakova (rečenice) i time otkriti pravila formacije koja određuju kompoziciju slike. Identifikacijom je uspostavljen opis formalnih odnosa znakova u prostoru slike i prepoznavanje likovnog prostora kao sintaktičke strukture. Na primjer, tipičan opis slika Francisa Bacona glasi: (1) krug često označava mjesto na kojem se nalazi (sjedi, leži, naginje se) figura; (2) taj krug predstavlja prostor, on može prelaziti rubove slike, biti u središtu triptiha, itd.; (3) njega često zamjenjuje ili udvaja krug stolca na kojem sjedi ili oval kreveta na kojem figura leži; (4) iz njega se izdvajaju i umnožavaju koluti koji okružuju neki dio tijela ili prsteni koji obavijaju tijelo. Navedeni opis je posredni sintaktički opis slike koja predstavlja formalni odnos dva znakovna sistema: figure-znaka koju treba izdvojiti iz prostora znakovne prikazivačke strukture. Ova jednostavna sintaktička shema realizirana je u različitim kombinacijama: figura u kocki, ispred zrcala (udvajanje figure) ili spojena uz šipku. Sintaktičkom analizom treba pokazati kako se u stvarnoj jezičkoj, tj. umjetničkoj praksi upotrebljavaju sintaktička sredstva umjetničke gramatike, oblika izražavanja, poetike ili prakse označavanja. Razlog opisanog sintaktičkog poretka Bacon obrazlaže namjerom izdvajanja figure, kako bi otklonio ilustrativno i narativno iz slike a samu figuru prikazao kao figuru.

U avangardističkim teorijama forme (teorija forme Bauhausa, suprematizma, De Stijla) poslije Prvog svjetskog rata očituje se kretanje od fenomenološkog shvaćanja likovne forme prema formalnoj ili strukturalnoj teoriji forme. Fenomenološka koncepcija likovne forme je holistička: (1) likovna forma je organsko jedinstvo (totalitet pojavnosti) u čiju se unutrašnju strukturu ne može ući; (2) recepcija likovne forme je neposredni doživljaj organske cjeline djela (totaliteta njegovog izgleda i značenja). Formalna analiza likovne forme kao strukture izvedena je: (1) analizom osnovnih likovnih kompozicijskih odnosa, tj. opisivanjem i izdvajanjem strukturalnih opisa odnosa točke, linije i površine (Vasilij Kandinski); (2) analizom likovne forme kao vizualnog Gestalta i opisivanjem vizualnog Gestalta analogijom sa statičkim i dinamičkim sistemima mehanike (Paul Klee); (3) redukcijom likovne forme na primarne elemente koji se nazivaju adicijski elementi i predstavljaju osnovni karakterizirajući znak posebnog stila ili individualnog umjetničkog izraza; na primjer, srpasta struktura je osnovna kompozicijska karakteristika analitičkog kubizma (Kazimir Maljevič). Opisani modeli nastaju prevladavanjem fenomenološke teorije forme i traženjem strukturalnih modela izražavanja, odnosno formalnih sintaktičkih odnosa likovnih elemenata. Prvi primjer eksplicitno sintaktičke poetike vizualnih sistema vidljiv je u neokonstruktivzmu, na prijelazu 50-ih u 60-te, primjenom lingvističkih, semiotičkih i informacijskih modela na koncipiranje vizualnih struktura (slika, skulptura, objekata, kinetičkih i luminoplastičnih djela). Na primjer, strukturalno slikarstvo Françoisa Morelleta ili objekti, slike i grafike Juraja Dobrovića konstruirani su po formalnim sintaktičkim pravilima.

U Morelletovom *radu Tri dvostruke mreže 0° 30° 60°* (1960.-1961.) na kvadratnoj površini konstruirana je mreža paralelnih linija crtanih pod kutom od 0°, 30° i 60°. Naslov rada je i jezički formulirano pravilo

formacije ovog rada, tj. naslovom rada definira se princip konstruiranja formalnog poretka elemenata na površini kvadratnog formata. *Prostorna konstrukcija* (1964.) Juraja Dobrovića je objekt načinjen od drvenih letvica koje iz kvadratne osnove čine četiri spiralne strukture koje završavaju kvadratom. Djelo je tako izvedeno da se iz njega može rekonstruirati proces rotacije i smanjenja veličine kvadrata, što je i njegov smisao. Objekt je slika procesa transformacije kvadrata i pojedinih stupnjeva te transformacije. Rezultat ove operacije je objekt s optičkim efektom iluzije zamrznutog pokreta. U konceptualnoj umjetnosti, sintaktičke analize umjetnosti proizlaze iz lingvističkih, semiotičkih i konceptualnih analiza prirode i jezika umjetnosti. Sintaktički poredak vizualnog rada nije u funkciji oblikovanja likovne forme ili postizanja optičkog efekta nego u naglašavanju determiniranosti vizualne strukture jezičkim, logičkim i konceptualnim pravilima. Modularni objekti i konceptualni crteži Sola LeWitta koji su eksplicitne sintaktičke strukture, pokazuju da je vizualna struktura produkt koncepta i ideje, a ne vizualnog empirijskog istraživanja optičkih, materijalnih i prostornih fenomena. *Grupa 143* sintaktičke je modele lingvistike primijenila na konstruiranje dijagramskih crteža, a zatim je dijagramske crteže postavljala kao osnovu sintaktičkog preispitivanja različitih medija: teksta, fotografije, filma, performansa i govora. Ian Burn i Mel Ramsden su zamisao sintakse i gramatike postavili kao teorijski model analize umjetnosti. Po njima, analiza jezika umjetnosti ostvaruje se razgraničavanjem materijalne podloge umjetničkog djela i njegove propozicijske gramatike. U prvom slučaju, djelo se promatra kao materijalni entitet, a u drugom slučaju istražuje se njegova apstraktna struktura odnosa, sadržaja, svojstava, namjera i pravila. U teorijskoj konceptualnoj umjetnosti jezik umjetnosti se formalizira i opisuje sintaktičkim shemama. Grupa *Art&Language* djelovala je kao zajednica sugovornika koji su od 1972. do 1974. godine svoje rasprave i analize formalizirali indeksima i sintaktičko-logičkim odnosima indeksa. Njihov cilj su bili konceptualni, logički i sintaktički modeli prikazivanja razgovora i teorijske analize u svijetu umjetnosti i kulturi. Sintaktičke logičke formalne sheme, oslobođene narativnih i ideoloških značenja, razotkrivale su lingvističke, logičke i semiotičke mehanizme dijaloga i diskursa u mikrosvijetu umjetnosti.

LITERATURA: Burnh10, Cob1, Chom1, Morr1, Sos1, Šuv2, Šuv3, Šuv5, Šuv7, Todo3, Todo4

Sintetička propozicija. Vidi: Analitička propozicija, Propozicija

Sintum. Sintum (sintezijska umjetnost), skraćenica koja u tekstovima vokovizualnog umjetnika Vladana Radovanovića označava sintezu umjetnosti. Sintum ili sinteza umjetnosti ili sintezijska umjetnost nastavlja se na modernu tradiciju povezivanja i kombiniranja različitih umjetnosti s početka XIX. stoljeća. Povezivanje i kombiniranje umjetnosti ostvarivalo se u drami, operi, baletu i novijim spojevima medija kao što su mixed media (spojevi elemenata bez integriranja u cjelinu i bez jače kontrole), multimedij, intermedij i hepening. Karakteristika ovih neoavangardnih sinteza su umjetnička djela labave povezanosti medija i otvorenog značenja.

Sintezijska umjetnost podrazumijeva: (1) sinkronijsko (vertikalno) spajanje i stapanje medija i rodova umjetnosti; (2) dijakronijsko (horizontalno) stapanje odlika raznih stilova koje se uzajamno ne isključuju u integralnu višemedijsku umjetnost. Svaka medijska linija treba biti tako strukturirana da zadrži relativnu samostalnost, ali i da ovisi o ostalim linijama. Sintezijska cjelina medijskih linija predstavlja više od njihovog jednostavnog i mehaničkog zbira. Ona se može uključiti u proširene medije, ali se ne svodi na prošireni medij. Principi uspostavljanja odnosa medijskih linija u okviru formalnog i značenjskog su: paralelnost, suprotnost, komplementarnost, proturječnost. Osim mogućeg kolektivnog ostvarivanja sintezijskog djela, teži se i sintezijskom stvaranju iz jednog centra, iz jedne umjetničke svijesti.

LITERATURA: Radov5, Radov6, Radov11, Radov13, Radov17, Radov19, Ves2

Siromašna umjetnost. Siromašna umjetnost (tal. *arte povera),* po talijanskom teoretičaru umjetnosti Germanu Celantu su postobjektni, procesualni, konceptualni i ambijentalni umjetnički radovi s primarnim materijalima (organskog, neorganskog i industrijskog porijekla), životinjama, bihevioralnim situacijama. Pojam siromašna umjetnost uveden je na izložbi u Genovi 1967. Prvi sudionici su bili: Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali i Emilio Prini. Krajem 60-ih Celant je pojam siromašne umjetnosti proširio i na procesualnu umjetnost, land art, antiform umjetnost i konceptualnu umjetnost (Richard Long, Richard Serra, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Eva Hesse, Joseph Beuys).

Siromašna umjetnost nastaje kao reakcija na visokourbanizirane i tehnološke radove novih tendencija i neokonstruktivizma sredinom 60-ih, ali i kao novi zahtjev prelaženja granica umjetničkog djela kao estetski dovršenog predmeta. Ideja i koncept postaju osnova nestabilnog i otvorenog, konceptualnog i

procesualnog umjetničkog rada. U siromašnoj umjetnosti nastaju djela koja se nalaze u predoblikovnom i predikonografskom stadiju. Djelo ne postoji kao samostalna likovna forma nego se izlaže i pokazuje kao materijalna činjenica u trenutku prostora i vremena, koja sadrži tragove umjetnikove duhovne i fizičke intervencije. Oduzimanjem značenjskih i simboličkih funkcija, ono postaje nefikcionalni, direktni i doslovni posrednik između umjetnika i svijeta. Djela siromašne umjetnosti su u formalnom smislu različita: 32 kvadratna metra mora Pina Pascalija, Kounellisovo izlaganje živih konja u galeriji L'Attico, rad s Fibonaccijevom matematičkom progresijom Marija Merza. Akcije ovih umjetnika su intervencije u materijalnoj realnosti, bez prethodnog oblikovnog i umjetničkog znanja. One su pojedinačni događaji, bez povijesti i projekcije budućnosti; svaki rad je fragment za sebe. Michelangelo Pistoletto je zapisao da je njegov rad zasnovan na gesti koja potvrđuje da život donosi osjećaj neponovljivosti svakog trenutka. Celant je promjenljive, otvorene i slučajne akcije ovih umjetnika prepoznao kao oblike umjetničkog nomadizma. Siromašna umjetnost u lingvističkoj i vizualnoj anarhiji i stalnoj promjeni ponašanja pronalazi najveći stupanj slobode u granicama stvaranja. Umjetnost je poticaj neprekidnog provjeravanja umjetnikovog vlastitog fizičkog i duhovnog postojanja. Po Celantu umjetnik je gerilac ili nomad: on nije netko tko se ponaša po unaprijed zadanim i općim taktikama i strategijama, nego ih bira u trenutku stvaranja, sam i isključivo za sebe. Anarhistička logika evolucije radova umjetnika siromašne umjetnosti vodi od umjetničkog djela (predmeta), preko intervencije na pronađenom ili slučajno upotrijebljenom materijalu, do umjetničke situacije. Umjetničke situacije ili siromašne akcije vode širenju umjetničkog iskustva izvan tehničkih i formalnih granica umjetnosti. Područje rada i ponašanja umjetnika postaje život u urbanom i prirodnom prostoru. Siromašna umjetnost je umjetnost urbanih umjetnika koji izjednačavaju sirove prirodne materijale, industrijske otpatke i suvremene tehnološke uređaje i proizvode. Siromašna umjetnost zalaže se za svjesnu tautološku identifikaciju pojava realno=realno, akcija=akcija, misao=misao, događaj=događaj. Siromašna umjetnost nije ilustracija ili primjena teorije nego izražavanje činjenica. Njezino osnovno obilježje je identifikacija stvari. Ona otkriva estetsku tautologiju: more je voda, soba je prostor zraka, pamuk je pamuk, kut je mjesto susreta dvije koordinate, a život je beskraj akcija. Gilberto Zorio koristio je procese elektrolize i isparavanja, Giuseppe Penone zabijao željeznu šipku u stablo, a Pistoletto se koristio klasicističkim kipom Venere za pridržavanje različitih otpadaka.

Rad umjetnika koji su inicirali siromašnu umjetnost nastavlja se tijekom 70-ih i 80-ih godina. Pojavom postmoderne (transavangarda i neoekspresionizam), siromašna umjetnost dobiva novo značenje i aktualnost, slično djelovanju Josepha Beuysa, koji je postao spona između neoavangardi i postmoderne. Primarnoj i tautološkoj upotrebi materijala dodaje se mitska fikcionalna dimenzija. Rad siromašne umjetnosti tumači se kao mitsko predsimboličko i predcivilizacijsko stanje materije, koja anticipira smisao i mogućnosti nove slike i njezinog simboličko-alegorijskog govora. Za umjetnike siromašne umjetnosti to znači da se njihovi prazni materijali pune mitskom sviješću. Nastaju monumentalne mitsko-simboličke instalacije: metalne zvijezde Gilberta Zorioa, iglui Marija Merza, Kounellisove kamene strukture i radovi vatrom, Paolinijevi pseudoklasicistički postavi.

LITERATURA: Brej4, Cela1, Cela2, 4, Cela6, Cela7, Cela9, Cela10, Christov1, Den7, Den10, Den44, Jac2, Lipp10, Mer1, Prod2, Šuv8, Tom2, Tom4, Zab4

Sistem umjetnosti. Sistem umjetnosti je mreža galerija, muzeja, zbirki, umjetničkih časopisa, industrije umjetničkih materijala i opreme, ali i mreža stavova, vrijednosti, značenja, postupaka izražavanja, modela prikazivanja, oblika komunikacije, hijerarhije moći i utjecaja i načina života svijeta umjetnosti. Dok termini paradigma umjetnosti i svijet umjetnosti označavaju egzistencijalne, konceptualne, estetske, umjetničke i ideološke odnose u umjetnosti, termin sistem umjetnosti označava institucionalnu mrežu i podjelu rada u umjetnosti. Svijet umjetnosti je složeni egzistencijalni i značenjski kontekst umjetničkog djela, paradigma umjetnosti označava stavove i metode zajedničke grupi praktičara u svijetu umjetnosti, a sistem umjetnosti označava profesionalne odnose u svijetu umjetnosti i odnose koji proizlaze iz profesionalnog institucionalnog rada. Pripadnici svijeta umjetnosti nisu samo umjetnici nego i kritičari, teoretičari umjetnosti, povjesničari umjetnosti, profesori umjetnosti, galeristi, kustosi, kolekcionari, financijeri, mecene, publika i pomoćna radna snaga. Razlikuju se: (1) makrosistem umjetnosti, koji obuhvaća internacionalnu modernističku i postmodernističku umjetnost; (2) mikrosistem umjetnosti, koji se odnosi na nacionalne umjetnosti (američka umjetnost, francuska umjetnost, hrvatska umjetnost) ili gradske umjetničke scene (njujorška umjetnost, pariška umjetnost, minhenska umjetnost). Postoje i podsistemi umjetnosti, na primjer galerije i muzeji koji institucionaliziraju određeni tip umjetnosti ili određene

umjetnike, odnosno galerije i muzeji koji su na internacionalnoj, nacionalnoj ili gradskoj sceni povezani umjetničkim i financijskim vezama.

LITERATURA: Bur2, Bur4, Fox1, Fox2, Fox3, Haa1, Oliv1, Ram3, Ram4

Sistemsko slikarstvo. Sistemsko slikarstvo, po Lawrenceu Allowayju, američko neekspresionističko slikarstvo zasnovano na primarnim geometrijskim i strukturalnim odnosima elemenata plohe. Sistemsko slikarstvo je linija postslikarske apstrakcije 60-ih godina. Pod nazivom *Sistemsko slikarstvo* Alloway je 1966. godine priredio izložbu u New Yorku na kojoj je sudjelovalo 28 umjetnika, između ostalih Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Larry Poons, Al Held, Frank Stella. Sistemsko slikarstvo je nastalo evolucijom, autokritikom i kritikom kasnog apstraktnog ekspresionizma i anticipirano je kasnim djelima Barnetta Newmana i Ada Reinhardta.
Sistematičnim ili sistemskim naziva se postupak aranžiranja ili povezivanja prema nekom sistemu, planu ili metodi organiziranja. Sistemom se označava skup povezanih elemenata koji čine složenu smislenu i funkcionalnu cjelinu. Sistem je organizirana cjelina koja pokazuje pravilnosti u likovnoj ili konceptualnoj organizaciji kompozicije slike. Sistemsko slikarstvo ne zasniva se na fikcionalnom, iluzionističkom, prikrivenom i nevidljivom poretku nego na poretku koji se direktno pokazuje i demonstrira umjetničkim djelom. Bitne odrednice sistemskog slikarstva su: (1) pravilnost; (2) koncipiranje slikovnog sistema po pravilima koja osiguravaju pravilnost i ponovljivost oblika (Gestalt, raster, sintaksa, geometrija); (3) realizacija likovnog poretka koji tematizira pravilnost, ponovljivost, pravilo, modularnost i serijalnost. Različito od apstraktnog ekspresionizma, sistemsko slikarstvo nastaje na predviđenim i formuliranim zamislima. Umjetnik od početka zna krajnji ishod svojeg rada, što ne znači da slikar tijekom slikanja ne radi empirijske modifikacije. Pri tome ih uklapa u polazni i ciljni sistemski okvir. Praktična kompozicijska rješenja sistemskog slikarstva su: (1) geometrijska kompozicija plohe ostvarena je ispunjavanjem cijele površine slike, a rubovi platna postaju karakteristične linije koje utječu na kompozicijski poredak (Kenneth Noland, Larry Zox, Ellsworth Kelly, Jo Bear, John McCracken); (2) struktura rastera, koja transformira monokromnu površinu u modularni poredak beskrajnog ponavljanja osnovnog uzorka, tj. površina slike je podijeljena prema strukturi mreže, (Ad Reinhardt, Agnes Martin, Robert Ryman, Brice Marden); (3) oblikovanje konture platna u geometrijski oblik, na primjer pentagona ili trokuta (Frank Stella, Robert Mangold); (4) stvaranje zidnih struktura ponavljanjem identičnih ili međusobno različitih formata platna, čime se dobiva reljefna i slikarska instalacija. Alloway naglašava da sistemsko slikarstvo nije bezlično i emocionalno prazno, za njega je to sistemsko uobličavanje vlastitog izraza i emocije. Alloway pronalazi ideju sistema i sistemskog i u pop artu 60-ih, u slikama Jaspera Johnsa koje prikazuju mete, u Warholovom ponavljanju jedne te iste slike i u slikama Roya Lichtensteina pointilistički strukturirane površine, nastalim prema stripovima. Ti primjeri izdvajaju zamisao sistema i sistemskog kao epohalni doseg i koncept umjetnosti kasnog modernizma 60-ih godina.

LITERATURA: Allo3, Allo4, Allo5, Battc1, Boc2, Hunt5, Hunt6, Sys1

Situacija. Situacija, statični odnos (raspored) objekata ili živih bića u prostoru. Objekt je trodimenzionalna materijalna stvar, situacija odnos objekata u prostoru, a događaj promjena stanja (položaja, izgleda, konstitucije, kvalitete) objekta u prostoru i vremenu. Situaciju mogu ostvariti: (1) instalacija - raspored predmeta (slika, skulptura, predmet) u prostoru kojim se naglašavaju i prikazuju prostorni odnosi, ali se ne određuje prostorni totalitet okružja; (2) ambijent - raspored objekata u prostoru koji artikuliraju cjelinu prostora, stvarajući novo okruženje; (3) performans - statični raspored ljudi u prostoru koji tijekom nekog vremenskog intervala svojim prisustvom određuju prostor, tj. performansom se stvara situacija u kojoj se umjesto događaja (čina, djelovanja ili ponašanja u prostoru i vremenu) formiraju statični prostorni odnosi ljudskih tijela ili ljudskog tijela i predmeta. Instalacija Georgea Segala *Kinematografski plakat* (1967.) artikulirana je kao prostorna situacija pomoću plakata s likom Marilyn Monroe i figure od gipsa ljudskih dimenzija postavljene kao da promatraju plakat. Karakteristične ambijentalne situacije donose svjetlosni statični ambijenti Jamesa Turrella, Roberta Irwina, Erica Orra i Marie Nordman nastali svjetlosnim uobličenjem cjeline prostorije. Situacije-performansi nastaju kada umjetnik ispituje spore monotone radnje, stanje mirovanja ili demonstrira sposobnosti kontemplativnog usredotočenja. Terry Fox je realizirao situaciju *Lebdenje* (1970.) ležeći šest sati na zemlji u praznoj prostoriji, bez publike, pokušavajući se mentalno usredotočiti na lebdenje.

LITERATURA: Bens5, Gad3, Hop4, Morg3, Perry3, Šuv6, Šuv7, Šuv8, Šuv10, Šuv58

Situacionistička internacionala. Situacionistička internacionala, internacionalna europska grupa (po-

kret) umjetnika i teoretičara, osnovana 1957. godine. Na osnivačkom kongresu sudjelovali su pripadnici Letrističke internacionale, Internacionalne unije pikturalista Bauhausa, arhitekt Guy Debord, Constant i Asger Jorn, pripadnik grupe *COBRA*. Sjedište situacionističkog pokreta bilo je u Francuskoj, a situacionističke grupe djelovale su u Švedskoj, Njemačkoj i Italiji. Znatan je utjecaj na englesku kulturu djelovanjem povjesničara umjetnosti T. J. Clarka. Između 1958. i 1969. godine objavljeno je 12 brojeva časopisa *Situacionistička internacionala*. Aktivnost situacionističke internacionale bila je teorijska i propagandna, usmjerena analizama i raspravama o promjenama suvremenog društva, kulture i umjetnosti. Situacionisti su se bavili pisanjem manifesta, izjava i rezolucija, držali predavanja i imali utjecaj na sveučilište u Strassbourgu, gdje su studenti pod njihovim utjecajem 1966. organizirali pobunu koja je započela fizičkim napadom na profesora kibernetike Abrahama Molesa. Izbijanje studentskih majskih demonstracija 1968. godine doživjeli su kao ostvarenje teorija spontane revolucije te su se uključili u političku akciju. Temeljne knjige situacionista su Debordova knjiga *Društvo spektakla* te *Umijeće življenja* i *Revolucija svakodnevnog života* Raoula Vaneigema. Situacionistička internacionala raspala se 1972. godine.
Situacionisti su razvili otvorenu promarksističku kritičku analizu svakodnevnice potrošačkog društva. Njihov *credo* glasi: "Hoćemo da ideje postanu opasne" i izražava ambiciju strategije intelektualnog terorizma. Oni su odbacili dijalektiku kao metodu društvene analize, usmjeravajući se na sinkroniju (sadašnjost, vremenski paralelizam). Analizirali su aktualne situacije društvene represije i osporavanja u različitim zemljama Europe. Bavili su se psihogeografijom, tj. izučavali su svjesno ili nesvjesno organizirane zakone i efekte geografskog ambijenta na emocije i ponašanje ljudi. Izbjegavajući interpretativne spekulativne istine, težili su otkrivanju pojedinačnih i fragmentarnih istina, koje su nazivali anarho-marksističkim istinama. Početne rasprave usmjerili su kritici povijesne ljevice tvrdnjom da je realkomunizam u Sovjetskom Savezu stvorio novi oblik eksploatacije koji su nazvali državni birokratski kapitalizam. Glavna tema njihovih rasprava bilo je kapitalističko potrošačko društvo. Kritika je usmjerena razobličavanju proizvodne ili robne logike koja u modernističkom kapitalističkom društvu sprečava oslobođenje i emancipaciju pojedinca: "Roba je prvi i posljednji smisao suvremenog društva, ona je osnova totalitarne autoregulacije kapitalističkog društva". Zaključuje se da je moderni čovjek uronjen u privid vlastitog života koji oblikuje društveni spektakl. Privid spektakla i potrošnje izobličuje svako društveno značenje, pa čak i subverzivne teorijske i praktične oblike protivljenja. Društvo spektakla uništava mogućnosti direktne ljudske komunikacije, ono destruira čak i avangardnu umjetnost. Po situacionistima, sve ono što ne uništava dominantnu moć potrošačkog društva i društva spektakla to društvo uništava. Stoga oni djeluju u području radikalnih teorijskih rasprava kojima pripremaju teren za masovnu spontanu pobunu. Da bi se napalo totalitarno potrošačko društvo spektakla, ne treba ustati samo protiv njegovih struktura i institucija nego i protiv vrijednosti. Prije svega, treba izvesti kritiku rada. Ukidanje rada, po njima nije utopija nego prvi preduvjet za prevladavanje robnog društva. Ukidanje rada je uvjet prevladavanja nametnute podjele između slobodnog i radnog vremena. Da bi bilo slobodno, djelovanje čovjeka treba biti umjetničko, treba se zasnivati na igri. Umjetnost i igra jedino mogu svakodnevnom životu vratiti racionalnost i konkretnost. Oni su bili obuzeti namjerom da spontanom pobunom masa preoblikuju život ljudi u umjetnost. Bili su protiv toga da se od života napravi umjetnost. Idealni situacionist bio je amater-ekspert i antispecijalist. U estetsko-umjetničkom smislu zanimali su se za dadaizam, nadrealizam, letrizam, književne eksperimente, vizualnu poeziju, apstraktnu umjetnost, spajanje kiča i visoke umjetnosti, film i strip. Njihovu estetiku karakterizira upotreba različitih elemenata na predestetskom nivou i prevladavanje običnog kroz nagle promjene i obrate u kojima se sintetiziraju igra (ludističko) i revolt (spontana pobuna i anarhistička revolucija). Situacionističko djelovanje u umjetnosti određuju integracije prošlih i sadašnjih estetskih produkata u novi superiorni poredak. U tom smislu ne postoji situacionističko slikarstvo ili glazba nego samo situacionistička upotreba tih umjetnosti kao sredstava. U eseju *Posredovano slikarstvo* (1959.) slikar Asger Jorn je pisao da je posredovanje *(detournement)* igra rođena iz sposobnosti oduzimanja vrijednosti: "Samo osoba koja je sposobna oduzeti vrijednost u stanju je stvoriti novu vrijednost... Mogućnost oduzimanja vrijednosti priprema investiranje novih vrijednosti u vlastitu kulturu. Za nas Europljane postoje samo dvije mogućnosti: da bude-mo žrtvovani ili da žrtvujemo... Podigao sam spomenik u čast lošeg slikarstva. Osobno, ja više volim to nego dobro slikarstvo... Tu je slikarstvo žrtvovano". Kad su 1963. godine u Caracasu revolucionarni studenti oteli slike Van Gogha i Gauguina, Debord je pisao da je to bio pravi hommage koji odgovara prirodi otetih slika. Drugim riječima, pravi način tretiranja umjetnosti prošlosti je njezino vraćanje u život, u kojem će se obnoviti njezini aspekti. Jedan od značajnih produkata

situacionizma je Debordov i Jornov esej-pjesma *Sjećanja* (1958.) u kojem razvijaju letrističke postupke i u njih sintetički uključuju estetičku i ideološku raspravu. Tim radom suočili su prvostepenu likovnu i pjesničku produkciju i diskurs teorije i ideologije. Cilj njihove estetike je ostvarivanje direktne apsolutne komunikacije i pružanje otpora sublimaciji i otuđenju. Situacionistička umjetnost u službi je oslobođenja svakodnevnog života. Njihova umjetnost je aktivna društvena intervencija i kritika koja mijenja situaciju u kojoj se odvija. Kritička osoba je ona koja narušava uobičajene uvjete recepcije spektakla i koja je svjesna svoje odvojenosti od situacije spektakla.

Značaj situacionizma očituje se u utjecaju na spontane i masovne pobune studenata krajem 60-ih, ali i na razvoj konceptualne umjetnosti. Po Charlesu Harrisonu, nastanak konceptualne umjetnosti u Europi povezan je s duhovnom klimom 1968. i očituje se kao kritika apstraktne umjetnosti na osnovi marksističke kritike fetišizma i situacionističke kritike spektakla. Utjecaj situacionizma bitan je za rad i pisanje francuskog konceptualnog umjetnika Daniela Burena i engleskog semio umjetnika Victora Burgina. Situacionističke teorije, posebno kritika društva spektakla, bitna je za kritički rad neokonceptualnih umjetnika i simulacionističku teoriju Jeana Baudrillarda, budući da je njihovo umjetničko i teorijsko djelovanje povezano s kritikom postmodernističkog društva zasnovanog na histeričnom medijskom spektaklu i nekontroliranoj proizvodnji i potrošnji robe i informacija kao oblika realnosti.

LITERATURA: Baud4, Blaz1, Burgin1, Deb1, Est1, Gint1, Mass1, Med1, Med2, Med3, Ras1, Suss1

Skulptura. Skulptura, u užem smislu, trodimenzionalni objekt koji ima likovna svojstva (likovno obrađena površina, volumen, masa, materija, stvarni i virtualni prostor). U širem smislu, skulptura je objekt, skup objekata, prostorna instalacija objekata ili bilo koji fenomen nastao evolucijom ili revolucijom tradicije i discipline skulpture, odnosno odlukom umjetnika da ga tretira kao skulpturu.

Umjetnost skulpture je diskurs, a to znači povijest, sistem i praksa umijeća stvaranja trodimenzionalnih objekata. Pojam skulpture je povijesno ograničen i određen, on nije univerzalna transpovijesna kategorija. Kao i svaka konvencijama i poviješću određena aktivnost, skulptura ima unutrašnju logiku i vlastita pravila. Pojam umjetnosti skulpture obuhvaća više različitih povijesnih formacija i skupova pravila, tako da postoji više pojmova umjetnosti skulpture. Svaki umjetnički trodimenzionalni objekt nije skulptura. Ako nemaju likovna skulpturalna svojstva, ready-madei, asamblaži i djela kinetičke umjetnosti ne moraju se definirati i prihvaćati kao skulptura. Dva su pristupa definiranju skulpture: (1) ontološka, morfološka i tehnomedijska definicija skulpture kao umjetničkog i estetskog trodimenzionalnog objekta koji ima skulpturalna svojstva; (2) relativistička i institucionalna definicija, koja skulpturu određuje kao povijesno promjenljivi sistem (disciplina, tradicija) konceptualnih, ontoloških, morfoloških i tehnomedijskih svojstava.

Po prvom stajalištu, da bi neki predmet bio skulptura mora biti trodimenzionalni statični objekt, realiziran uobičajenim kiparskim tehnikama (klesanje, tesanje, modeliranje, lijevanje, zavarivanje) kojima se ostvaruju skulpturalna svojstva (likovno obrađena površina, volumen, masa, materija, stvarni i virtualni prostor). Evolucija skulpture kao umjetničke discipline u ontološkom smislu postoji kada se ova svojstva razvijaju i ističu. Po američkom modernističkom teoretičaru umjetnosti Michaelu Friedu, predmeti i specifični objekti minimalne umjetnosti Donalda Judda, Roberta Morrisa, Richarda Serre) iznevjeravaju pojam skulpture budući da tretiraju predmet kao doslovni materijalni predmet, a ne izuzetni likovni predmet.

Po drugom stajalištu, skulptura je kao umjetnička disciplina vrsta povijesne institucije koja obuhvaća različite vrste objekata, od ritualnih etnografskih predmeta, preko arhitektonskih elemenata i objekata, do tradicionalnog mimetičkog kipa i modernističkih asamblaža, ready-madea ili ljudskog tijela body arta. Zamisao skulpture je otvoreni koncept kojim se obuhvaćaju objektna i prostorna umjetnička djela nastala evolucijom likovnog pojma skulpture ili eksperimentima koji se ne pozivaju na ovu tradiciju, ali koriste objekte i prostor. Karakteristična su dva stava: (1) smatra se da ne postoje bitna ontološka, morfološka i tehnomedijska svojstva skulpture nego je pojam skulptura određen namjerama i definicijama umjetnika i kritike; (2) smatra se da pojam skulpturalnih likovnih svojstava može obuhvatiti i nove materijalne, tehnomedijske i konceptualne odrednice objekta i prostora.

Povijest moderne i postmoderne skulpture višeznačan je i složen proces koji se odvija u napetosti, suprotstavljanju i razvoju potpuno različitih smjerova: prema idealu skulpture kao autonomne umjetničke discipline i prema konceptu skulpture kao najšireg područja bavljenja fenomenima, značenjima i vrijednostima objekta i prostora. Umjetnost skulpture ima prethistoriju, tj. naknadnim povijesnim interpretacijama arheološki, etnološki, ritualni i magijski predmeti (totemi, kipovi božanstava, hramovi, grobovi) se prepoznaju, objašnjavaju, interpretiraju i imenuju kao kiparska djela. Tradicija europske mimetičke skulpture

je tradicija skulpture od antike do XIX. stoljeća. Modernistička skulptura je autonomna umjetnička disciplina koja ima specifična i originalna ontološka i morfološka svojstva (likovno obrađena površina, volumen, masa, materija, stvarni i virtualni prostor) skulpturalne forme. Modernistička skulptura razvija se od kraja XIX. stoljeća i njezini vodeći predstavnici su Auguste Rodin, Paul Gauguin, Edgar Degas, Constantine Brancusi, Henri Matisse, Pablo Picasso, Jacques Lipchitz, Julio Gonzales, Georges Vantongerloo, Oskar Schlemmer. Visoka modernistička skulptura nastaje sredinom 30-ih i njezin utjecaj se proteže do kraja 60-ih godina. Nastaje sintezom avangardnih eksperimenata i uobličenjem nove autonomne skulpturalne vitalne i virtualne forme, u rasponu od figuralnog do apstraktnog. Predstavnici su: Jacques Lipchitz, kasni Jean Arp, Henry Moore, Barbara Hepworth, Alberto Giacometti poslije nadrealističke faze, David Hare, Seymour Lipton, Louise Bourgeois, David Smith, John Chamberlain, Mark di Suvero, Isamu Noguchi, Anthony Caro, Philip King, William Tucker. Avangardističke i neoavangardističke ekscese prevladavanja, destrukcije i transformacije skulpture kao kipa ili apstraktne autonomne forme karakteriziraju prostorne konstrukcije, optičke strukture, kinetički mehanizmi, ready-madei, asamblaži (Umberto Boccioni, Marcel Duchamp, Vladimir Tatljin, Aleksandar Rodčenko, braća Georgij i Vladimir Štenberg, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Alexander Calder, Nicolas Schöffer, Victor Pasmore, kao i Ivan Kožarić, Ivan Picelj, Vjenceslav Richter). U postavangardi dolazi do konceptualnog proširivanja pojma skulpture na koncept skulpture, kojim se označavaju različiti fenomeni: (1) elektromagnetski prostorni stojeći valovi i zamišljeni zračni stupovi kao hipotetički objekti rasprave o statusu umjetničkog (kiparskog) djela *(Art&Language);* 2) procesi isparavanja vode (Robert Morris, Marko Pogačnik); (3) upotreba ljudskog tijela kao elementa kiparskog procesa (Klaus Rinke, Dennis Oppenheim, Terry Fox, Gilbert & George, Neša Paripović); (4) fotografije industrijskih objekata (Bernd i Hilla Becher); (5) politički rad kao kiparska aktivnost (socijalna skulptura Josepha Beuysa). Skulptura u proširenom polju po Rosalind Krauss, ili horizontalna plastika po Manfredu Schneckenburgeru, označava skulpturalne instalacije monumentalnog, arhitektonskog i horizontalnog prostiranja u prirodnom i urbanom prostoru. Primjeri su instalacije i ambijenti minimalne umjetnosti, land arta, earth works i horizontalne plastike (Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Robert Smithson, Walter de Maria, Michael Heizer, Alice Aycock, Dani Karavan, Marko Pogačnik). Postmodernistička obnova tradicije skulpture ujedno je i njezina dekonstrukcija kao izraza metafizičkog zapadnjačkog pogleda na svijet objekata. Postmodernu skulpturu karakterizira: (1) stvaranje skulptura kao retoričkih i ekspresivnih figura (Georg Baselitz, Sandro Chia); (2) uobličavanje predmeta, kipova i instalacija, koje povjesničar umjetnosti Tomaž Brejc opisuje kao retoričke figure ili posude skrivenog simbolizma (Anish Kapoor, Alison Wilding, kao i Duba Sambolec, Marjetica Potrč, Milica Stevanović); (3) konstruiranje skulptura kao prostorno predmetnih skulpturalnih tekstova (Richard Deacon, Bill Woodrow, Barry Flanagan, kao i Lujo Vodopivec, Mrđan Bajić, Damir Sokić); (4) skulptura kao postmodernističko čitanje i reinterpretacija modernističke skulpture (Susana Solano, Magdalena Jetelova, kao i Rene Rusjan, Dušan Zidar, Goran Petercol, Damir Sokić, Ivan Kožarić, Milivoj Bijelić, Mirjana Vodopija, Tomo Savić-Gecan, Nika Radić, Srđan Apostolović, Dobrivoje Krgović, Dušan Petrović, Zdravko Joksimović).

Jezik skulpture je metaforički naziv za povezanost pravila, materijala, oblika i postupaka stvaranja trodimenzionalnih skulpturalnih objekata. Jezik skulpture je oznaka za sintaktičko (formalna kombinatorika), unutarlikovno i apstraktno organiziranje čvrstih statičnih objekata. Tradicionalna skulptura je bila umijeće i tehnika stvaranja objekata, a moderna skulptura, koja koncipira pojam jezika skulpture, je stručno umijeće i znanje (poznavanje povijesti i teorije) o skulpturi kao umjetnosti. Jezik skulpture govori o definiciji i projektu skulpture kao umjetničkog djela. Jezik skulpture u postmoderni pokazuje kako objekt eklektički prikazuje objekte, semantičke, vizualne i prostorne efekte objekata iz povijesti skulpture ili principe objektnog uređenja svijeta umjetnosti i kulture.

LITERATURA: Allo4, Andr1, Barn1, Battc1, Bel, Bech1, Bourd1, Brej12, Brow1, Burnh6, Cau1, Christov1, Colp1, Cooke1, Curtis1, Den8, Den83, Fer1, Fric2, Gei1, Gie1, Gligor2, Green2, Harr18, Hubt4, Hunt7, Jud1, Jud4, Jud5, Jud6, Kraus1, Košč9, Kranj1, Kraus3, Kraus12, Kusp9, Lipp13, Mas1, Medv12, Mer3, Meye1, Meyerj1, Morri2, Nov1, Novipr1, Oro1, Pog9, Pog10, Prod1, Read1, Read2, Read5, read6, Rit1, Rot2, Schn1, Scu1, Seu1, Seut1, Sonfl, Šuv8, Šuv10, Tucker1, Tucker2, Wollh2

Skulpturalna metafora. Po Donaldu Kuspitu skulpturalna metafora je način značenjskog određenja kiparskog djela. Skulptura nije objekt po sebi nego tijelo koje ima značenja o tijelu za druga tijela. Kuspitovo čitanje skulpturalne metafore je psihoanalitičko razumijevanje uobličenja značenja u tijelu skulpture i kritika modernističkih tumačenja skulpture kao značenjski prazne, autonomne forme. Skulpturalna metafora određena je nestabilnim i otvorenim

odnosom doslovnog i figurativnog karaktera skulpture, odnosno bitnim (nužnim) i slučajnim sličnostima skulpture i tijela. Općenitije određenje skulpturalne metafore zasniva se na tezi da svaki materijal samim svojim uobličenjem manifestira spontani metaforički efekt.

Suvremena skulptura ne ograničava se na to da se projicira u stvarnom prostoru nego teži zauzimanju tog prostora. Prostor zauzet materijalom, oblikom i plastičkim tijelom, ključna je osobina skulpture, iz koje proizlaze njezina skulpturalna svojstva. Kiparskom intervencijom u prostoru nastaje preobrazba objektivnog stvarnog prostora u mogući subjektivni metaforički prostor. Kipar izmišlja dinamične prostorne maštarije (fantazije, simbolizacije, metafore, alegorije), koje ne razaraju stvarni prostor nego ga preoblikuju u djelo u kojem se taj prostor ispituje. Skulptura ostvaruje preobrazbu u prikazu potencijalnog prostora. Stvarni prostor postaje onoliko sličan imaginarnom prostoru, koliko imaginarno postaje slično stvarnom. Kada skulptura, a to vrijedi i za apstraktne skulpture, ostvaruje prisustvo u prostoru, ona se doživljava, nesvjesno čita i tumači kao metaforička simbolizacija emocionalnih značenja i doživljaja tijela. Skulptura je optimalna metaforička projekcija tjelesne prisutnosti u materijalu. Ona je izraz latentne prisutnosti ljudskog u manifestno objektnom (neljudskom). Premještanje materijala pri kiparskom postupku metaforički nagovještava unutrašnju sliku tijela. Skulptura artikulira infantilne iluzije i predodžbe o ljudskom tijelu (vlastitom tijelu, privilegiranom tijelu, majčinom tijelu). Skulptura kao tijelo tijela artikulira bitne emocionalne potrebe i želje. Nesvjesnim oblikovanjem tijela skulpture materija postaje metaforički izraz emocija te je stoga sredstvo uspostavljanja subjektivnog. Svaki kiparski prostor je nesvjesno tjelesni prostor. Umjetnikovo tijelo i tijelo skulpture, a potom tijelo skulpture i tijelo njezinog gledaoca u metaforičkim identifikacijama postaju jedno. Kiparska metafora prikazuje unutrašnje prikaze koji konstituiraju subjekt (jastvo). U skulpturalnoj metafori materijal je spiritualiziran traganjem za osnovama nesvjesnog. Oprostorenje je temeljni kiparski postupak: dobra skulpturalna metafora istovremeno izgleda kao unutrašnji i vanjski objekt, nastanjujući vanjski i evocirajući unutrašnji prostor. Tijelo nije samo vidljiva vanjština. Kao što ljudsko tijelo ima unutrašnje organe, tako i tijelo skulpture ima unutrašnji svijet. Integralno tijelo skulpture čini ne samo materijalna površina skulpture ili koža tijela nego i metaforički naslućena unutrašnjost oblika.

Joseph Beuys koristi materijal na direktno metaforičan način. Mast, mekane tkanine i transformacija energije u procesu elektrolize metafore su univerzalnih kozmičkih procesa. Metaforičkom primarnom upotrebom materijala i energija Beuys čini prepoznatljivim svjetsko-povijesni karakter pramaterije. Njegove metafore nisu narativne nego proizlaze iz prirode kiparskog materijala, zato su psihološki efektne i značenjski pune.

Claes Oldenburg je mekanim skulpturama pokazao metaforičko prostiranje tjelesnosti skulpture (asocijativne veze s organskim i genitalnim) i njezine tjelesno emocionalne učinke. Njegovi *Zračni pištolji* iz ranih 60-ih godina seksualne su metafore. Amorfno i ekscentrično obličje oružja ima istovremeno i falusni oblik. Njegovi radovi su potencijalno metaforični u više smjerova. Kuspit naglašava da su *Zračni pištolji* metafore agresivnog seksualnog organa. Premještanje značenja koje oblik skulpture obećava, omogućava izražavanje erotske tenzije. Pokazuje se da su agresivnost i seksualnost istovremeno materijalni i emocionalni. Materijalnost i emocionalnost povezuju se u označavajućem biću metafore.

Asamblaži Lucasa Samarasa razotkrivaju svojstva skulpturalne metafore koja Kuspit naziva fetišistički karakter. Taj karakter skulpturalne metafore zasniva se na prenošenju značenja sa svakodnevnih predmeta na skulpturalni predmet i obratno. Po Samarasu, metaforička značenja su psiho-kvalitete i pripadaju svim vidljivim objektima. Samarasove knjige s čavlima i kutije s početka 60-ih imaju karakter fetiša, budući da primarna značenja upotrijebljenih svakodnevnih predmeta integriraju u skulpturu i skulpturom metaforiziraju nemogući erotski odnos s majkom. Skulpturalna metafora zasniva se na slobodnim asocijacijama koje izazivaju ponovljeni materijalni objekti-odnosi i na magiji imitacije u kojoj svaki simbolički poredak može biti iščitan u odnosu na seksualne reference.

Kuspit je djelovanje skulpturalne metafore analizirao u radovima Louise Bourgeois, Davida Smitha, Louise Nevelson, Isamua Noguchija, Georgea Harmsa, Eve Hesse, Brucea Naumana, Keitha Sonniera, Marka di Suvera, Joela Shapiroa, Roberta Grahama, Kena Pricea.

LITERATURA: Brej12, Den83, Gligor2, Kusp9

Skulpturalno. Skulpturalno je skup osobina koje objekt treba imati da bi bio likovno umjetničko djelo nazvano skulptura. Skulpturalno označava sljedeće osobine i stanja objekta: (1) likovno obrađena (klesana, modelirana, lijevana, otisnuta, slikana), prostorno otvorena ili zatvorena površina; (2) volumen skulpture je prostor koji njezina materijalna površina obuhvaća i nagovješćuje, a može biti otvoren, zatvoren, pun i

prazan; (3) virtualni volumen je ostvarenje prostora oživljenog imaginativnim stvaralačkim činom kipara; (4) masa je količina materije (materijala) koju skulptura kao predmet ima i pokazuje; ona se određuje odnosom volumena i težine; (5) materija je vrsta supstance od koje je skulptura napravljena (drvo, kamen, glina, gips, bronca, poliester, čelik, iverica); (6) prostor - razlikuju se tri karakteristična prostora skulpture: unutrašnji, vanjski i ambijentalni prostor. Unutrašnji prostor je volumen koji materijalna površina skulpture obuhvaća. Tradicionalna skulptura zasniva se na zatvorenoj materijalnoj površini koja obuhvaća zatvoreni i konačni puni ili šuplji volumen. Na primjer, puni/teški prostor razrađuje Ivan Meštrović u monumentalnim aktovima *Udovica* (1907.). U modernističkoj skulpturi otvaranje površine, a time i volumena, počelo je od skulpture Umberta Boccionija *Razvoj boce u prostoru* (1912.) do poetike šupljine i otvorene skulpture Henryja Moorea *Košara za ptice* (1939.) ili *Kaciga glava br. 2* (1950.), pikturalne obrade površina u djelu Jeana Fautriera *Velika tragična glava* (1942.).

Vanjski prostor je: (1) prostor nad vanjskom površinom objekta; (2) strukturalni i konstruktivni prostor odnosa elemenata skulpture; na primjer, kod kipa odnos ruke i glave, odnosno kod apstraktnih i konstruktivističkih skulptura odnos elemenata skulpture. U Rodinovoj skulpturi *Građani Calaisa* (1886.) vanjski prostor je međuprostor figura i prostor odnosa između figura. U većini radova Anthonyja Caroa, od *Dvadeset četiri sata* (1960.) do skulpture *Daleki sjever* (1969.-1970.), problematizira se vanjski prostor skulpture. Ona nije objekt ili odnos objekata nego struktura međusobno povezanih dijelova (profila, ploča, šipki) koji se protežu horizontalno u prostoru, označavajući njihova prostorna mjesta i potencijalno-ambijentalne međuodnose. Ambijentalni prostor skulpture je prošireni vanjski prostor u kojem je skulptura postavljena i koji ona određuje. Razlikuju se: (1) neposredni prostor skulpture je postament i neutralni galerijski prostor u kojem se skulptura postavlja na postament i izlaže; (2) konkretni prostor tla na koje se skulptura postavlja (tlo parka, galerijski pod ili pod arhitektonskog zdanja) i okruženje u koje se ona uklapa; (3) ambijentalni prostor, tj. skulptura koja je element instalacije i ambijenta koji se ostvaruje rasporedom i postavom skulptura u galerijskom, prirodnom ili javnom prostoru.

LITERATURA: Brej12, Burnh6, Cau1, Cooke1, Curtis1, Gie1, Harr18, Kraus3, Kusp9, Read2, Read5, Read6, Rit1, Tucker2

Slika promjena. Slika promjena, konceptualni dijagram kojim je performans umjetnik Slobodan Era Milivojević označio, opisao i demonstrirao pretpostavke svojeg rada kao otvorene i nomadske aktivnosti u stalnoj preobrazbi koja demonstrira (pokazuje, prikazuje) ponašanje umjetnika.

Milivojević je počeo raditi performanse 1971. godine. Karakteristični su radovi *Obljepljivanje zrcala* (1971.), *Mračna komora* (1972.), *ŽIM* (1972.), *Labuđe jezero* (1973.), *Slika promjena* (1981.), *Art E. (Slika promjena)* (1989.). Njegove performanse određuje strategija govora umjetnika u prvom licu, ali i konceptualizacija ponašanja koja rezultira tekstom, dijagramom ili grafičkim znakom. Milivojevićeve performanse može se nazvati konceptualnim, budući da su apstraktni koncepti (sheme apstraktnih pojmova i subjektivnih izjava) osnova ponašanja umjetnika. Njegovo ponašanje istovremeno je i čitanje i realizacija (demonstracija) čitanja. Radi s modelom deformacije: (1) polazi od reda (koncepta) i stvara kaos (gestualno ponašanje, pantomimski pokreti, karikaturalni gegovi); (2) polazi od kaosa (slobodno i slučajno nizanje pojmova, geste svakodnevnog ponašanja, gegovi) i stvara red (konceptualni dijagram promjena koji metajezički obuhvaća njegov život i višesmjerna kretanja od reda prema kaosu).

LITERATURA: Den92, Miliv1, Read2, Šuv37, Tij1

Slikarsko slikarstvo. Vidi: Postslikarska apstrakcija

Slikarstvo. Slikarstvom se naziva složeni povijesni i aktualni diskurzivni i osjetilno-pojavni sistem institucija i praksi proizvodnje, izlaganja, recepcije, potrošnje i tumačenja dvodimenzionalnih površina u funkciji vizualnog zastupanja pojavnog ili fikcionalnog svijeta. Slikarstvo je u europskoj tradiciji do 20-ih godina XX. stoljeća tumačeno kao sistem ili praksa manualnog oblikovanja površine, pri čemu je oblikovanje, najčešće, interpretirano kao pikturalno prikazivanje stvarnog ili fikcionalnog svijeta. Evolucije slikarstva se mogu pratiti od slike kao vizualnog elementa arhitekture (rimsko zidno slikarstvo, europsko kršćansko slikarstvo, renesansno slikarstvo) do odvajanja slike od arhitekture i izvođenja autonomne pikturalne površine kao ekrana prikazivanja i izražavanja (od renesanse do modernizma 60-ih godina).

Od 20-ih godina XX. stoljeća slikarstvom se nazivaju različiti oblici umjetničkog rada koji se pozivaju na tradiciju slikarstva ili polaze od tradicije slikarstva prema istraživanju drugačijih koncepta, fenomena ili paradigmi slika (manualno, strojno ili elektronski proizvedene slike). U XX. stoljeću nije bilo moguće bezuvjetno prihvaćati osjetilno-pojavne definicije slikarstva kao manualno oblikovanih površina koje

prikazuju svijet. Bilo je potrebno govoriti o kontekstualnim ili institucionalnim teorijama slikarstva, a to znači slikarstva kao društvene prakse proizvodnje, razmjene, recepcije i tumačenja pojavnosti, funkcija, koncepata, značenja ili vrijednosti slika (vizualnih prikaza, vizualnih izraza, vizualnih konstrukcija) različitog materijalnog pojavnog karaktera.

LITERATURA: Bax4, Bois2, Božič7, Brej10, Bry1, Bry4, Bula3, Derr5, Dev6, Green6, Kus1, Marin2, Marin3, Men1, Pley3, Pley5, Pley6, Rot6, Rot8, Schef1, Schef2, Schef3, Schef4, Schef5, Schef6, Schi1, Šej1, Šuv89, Zab3

Slikarstvo geste. Vidi: Gesta, Enformel, Kontrolirana gesta, Materija

Slikarstvo materije. Vidi: Enformel, Materija

Slikarstvo memorije. Vidi: Anakronisti

Slikarstvo mrlja. Vidi: Apstraktni ekspresionizam, Enformel, Slikarstvo obojenog polja, Tašizam

Slikarstvo obojenog polja. Slikarstvo obojenog polja naziv je za američko slikarstvo 40-ih, 50-ih i 60-ih godina koje sliku određuje kao: (1) mjesto ili polje, tj. slika se tretira kao cjelovita površina intervencije i mjesto potvrde egzistencijalnog čina ili traga umjetnika; (2) prava monokromna površina ili kvazimonokromna površina je podloga za kromatske, gestualne ili optičke varijacije koje se stapaju ili preklapaju s podlogom; (3) doslovno provedeni antiiluzionizam svođenjem iluzionističke ili znakovne kompozicije na stanje plohe kao konkretne površine; (4) odbacivanje koncepta forme (oblika na podlozi) u korist podloge kao centralne teme slike. Slikarstvo obojenog polja inicirano je radovima Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana i Marka Rothka. Pollock tretira površinu slike kao polje akcije (kretanja i intervencije). Ne postoji forma ili figura na podlozi, ne postoji odnos prednjih i planova pozadine nego se podloga tretira kao prvi, osnovni i jedini plan slike koji se prostire po cijeloj površini slike u svim smjerovima. Newman i Rothko reducirali su Pollockova rješenja *(dripping)* do monokromne površine u kojoj se izdvajaju geometrijski oblici u nijansama (trake, pravokutnici). Newmanova obojena polja (plavo, tamnosmeđe, tamnocrveno) zasnovana su na podjeli polja trakama koje se u nijansi razlikuju od osnovnog plana slike. Rothkove tamnocrvene slike zasnivaju se na tonalnom izdvajanju gestualno naslikane pravokutne površine iz podloge, gdje podloga postaje površina. Thomas B. Hess prepoznao je obojena polja kao metafizičku težnju beskonačnosti, budući da se slike obojenog polja ukazuju kao uzorci beskrajnih površina ili kao površine koje teže proširivanju izvan granica platna u svim smjerovima. O svojem slikarskom radu Newman je govorio kao o sublimnom, što znači uzvišenom i herojskom slikarstvu.

Slikarstvo obojenog polja kao tendencija karakteristično je za prijelaz 50-ih u 60-te i rad slikara Morrisa Louisa, Kennetha Nolanda, Juliusa Olitskog, Larryja Poonsa, Leona Polka Smitha, Genta Davisa i Ellswortha Kellyja. Njihov rad je primjer visokomodernističke umjetnosti koja sintetizira razvoj američkog slikarstva od apstraktnog ekspresionizma. Njihove slike su velikih formata, naglašene plošnosti, zasnovane na pretapanju podloge i struktura koje izbijaju iz podloge, prodiru u podlogu, optički lebde iznad podloge ili je prekrivaju. U konceptualnom smislu, slikarstvo obojenog polja 60-ih razvija se u tri smjera: (1) prema konkretizaciji površine kao mjesta likovnog doživljaja (Morris Louis); (2) prema proširenju geometrijske forme preko cijelog platna, čime se poništava razlika između podloge i forme na podlozi, tj. usmjerenje koje vodi slikarstvu oštrih rubova (Kenneth Noland, Ellsworth Kelly); (3) prema ponovnom uvođenju iluzionizma kao apstraktnog (Gestalt) optičkog iluzionizma, tj. kretanju prema op artu Olitskog, Davisa i Poonsa.

LITERATURA: Color1, Den98, Den99, Green3, Green4, Green6, Hunt6, San1

Slikarstvo oštrog ruba. Vidi: Hard edge

Slikarstvo znaka. Vidi: Kaligrafsko slikarstvo, Znak, Znakovna struktura

Slike s rezovima. Slike s rezovima, djela argentinsko-talijanskog umjetnika Lucia Fontane. Između 1950. i sredine 60-ih godina Fontana je realizirao monokromne slike s ubodima (tal. *buco)* i rezovima (tal. *taglio)*. Njegove slike iz 50-ih pripadaju problematici i poetici enformela, a one iz 60-ih približavaju se reduktivnoj estetici umjetnosti poslije enformela i bliske su monokromijama i intervencijama Piera Manzonija i grupe *Zero*. Fontana želi učiniti promatrača svjesnim elementarnosti prostora. Ubodima i rezovima aktivira površinu, pokazujući je kao materijal i kao prostor. U gestu uboda i reza unesena je koncentracija i vitalna energija koja prostor modificira i čini ga očovječenim i virtualnim. Ubodi i rezovi smatraju se znakovima koji istovremeno mogu učvrstiti crtež jedne kompozicije (dvodimenzionalni crtež) i naglasiti trodimenzionalnu prostornu strukturu. Dok jedan ili više uboda imaju kvalitetu znaka

(*Prostorni koncept*, 1950.), rezovi u platno prekidaju dvodimenzionalnost površine, tako da izbija praznina koja je iza slike i koja se projicira u nju i preko nje. Rezovi su ručno izvedeni, a mogu biti čisti i oštri paralelni rezovi (*Prostorni koncept Iščekivanje*, 1962.-1963.), ali i široki, kaotično gestualni i materijalni enformel rezovi-otvori (*Prostorni koncept - nastanak boga*, 1963.). Platna su različitog oblika, a karakteristični primjeri su ovalna platna. Seriju prostornih slika nastalu oko 1960. umjetnik je nazvao *Quanta*. Naziv potječe iz teorijske fizike (kvantna mehanika) i ukazuje na ideju slučaja. Slike su nepravilnih oblika ili su trapezoidne ploče sa slobodno raspoređenim rezovima. Slike razbijaju-zarezuju prostor i ukazuju na umjetnikovu potrebu istraživanja i izražavanja strukturalnog diskontinuiteta i neodređenosti. U kasnijim radovima tijekom 60-ih Fontana je napravio više djela sa strojnim ubodima i rezovima na metalnim i drvenim površinama. Time je ušao u područje estetike poslije enformela, suočavajući se s neokonstruktivističkom poetikom. Međutim, Fontanino sučeljavanje s neokonstruktivističkom poetikom je metafizičko, što znači da je usmjereno traženju osnovnog univerzalnog znaka (traga) ljudskog djelovanja.

LITERATURA: Den3, Den102, Dorf3, Fon1, Fon2

Slobodna forma. Slobodna forma, likovni oblik čiji izgled nije određen ni mimetičkim pravilima prikazivanja svijeta niti pravilima geometrijske konstrukcije dvodimenzionalne figure u ravnini ili trodimenzionalnog objekta u prostoru. Ideja slobodne forme je modernistička koncepcija, budući da se zasniva na stavovima da su likovni oblici autonomni pikturalni ili skulpturalni produkti i ukazuje na ideale modernizma originalnog, intuitivno naslućenog i neprikazivačkog (apstraktnog) stvaranja. Slobodna slikarska ili slobodna kiparska forma nema korespondirajući objekt u prirodi, pa čak ni u kulturi.

Tipologija slobodnih formi ukazuje na: (1) slobodne forme nastale formalnim likovnim apstrahiranjem mimetičkih formi slikarstva i skulpture (karakteristična je za djela pionira apstraktnog slikarstva i skulpture Georgesa Braquea, Vasilija Kandinskog, Kurta Schwittersa, Constantinea Brancusija); (2) slobodne forme nastale apstrahiranjem konkretnih prirodnih oblika da bi izrazile univerzalne duhovne, psihičke ili prirodne fenomene, tj. slobodna forma kao idealni univerzalni organski ili vitalni oblik koji anticipira, nagovještava ili asocijativno ukazuje na doživljaj rađanja, rasta, umiranja i življenja (Jean Arp, Henry Moore, Barbara Hepworth, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Georges Mathieu, Jackson Pollock, Dušan Džamonja); (3) slobodne forme nastale deformacijom, modifikacijom i narušavanjem pravilnosti geometrijskih formi (Mark Rothko, Pierre Soulages, Nicolas de Staël); (4) slobodne forme nastale slikarskim postupkom kojim se ne slika nego piše ili ispisuje transformacijom kaligrafskih formi u slobodne gestualne tragove (Franz Kline, Hans Hartung, Cy Twombly); (5) slobodne forme nastale slučajnim gestualnim potezima ili nekontroliranim činom (Jackson Pollock, Antoni Tàpies, kao i Ivo Gattin, Edo Murtić, Marijan Jevšovar, Ferdinand Kulmer, Bata Mihailović).

Slobodne forme se u metaforičkom govoru teorije umjetnosti 40-ih i 50-ih godina, na primjer u studijama Herberta Reada, nazivaju vitalnim formama. Pojam vitalne forme određuje modernističku svijest o tome da djelo treba imati vlastitu vitalnost (životnu energiju, snagu, odnosno njihov vizualni, likovni ili skulpturalni izraz). Zamisao vitalnosti ne zasniva se na odrazu (prikazu) života, pokreta ili igre nego na tome da djelo u sebi sadrži energiju, vlastiti intenzivni život, neovisno o predmetu koji prikazuje ili emocije koju izražava. Teorija vitalne forme bila je posebno značajna za modernističku skulpturu. Vitalna kiparska forma je autonomna skulpturalna forma koja postiže izražajne efekte isključivo na osnovi apstraktnih (aikoničkih) skulpturalnih kvaliteta. Te kvalitete stvaraju virtualni efekt površine, volumena, mase. Time skulpturalna forma postaje vitalna: oživljena i izražajna po sebi. Vitalne forme su i figurativne skulpture Alberta Giacomettija, enformelističke slike i skulpture Jeana Fautriera, kao i asocijativne skulpture Barbare Hepworth i Henryja Moorea.

Za razumijevanje slobodne forme treba razmotriti i ulogu slučaja: (1) slučajna gesta, trag ili oblik nastaje zato što umjetnik namjerno ne kontrolira kretanje svoje ruke ili tijela; (2) slučajni oblik nastaje i stoga što umjetnik ne može kontrolirati svoju gestu; na primjer, japanski umjetnici, pripadnici grupe *Gutai* slikali su tijelom, stopalima, razbijajući boce s bojom ili topom; u drugom primjeru, Jackson Pollock ne može potpuno kontrolirati otjecanje boje kroz otvore na kanti dok se kreće po platnu; enformel umjetnik koji radi lemilom, paleći površinu slike ili topeći bitumen, ne kontrolira postupak u cijelosti, jer se materijal pod utjecajem topline deformira neovisno od njega.

Sa stajališta uspostavljanja značenja, slobodne forme su motivirane i nemotivirane. Motivirane slobodne forme ukazuju na skrivena značenja referencijalnog, simboličkog, metaforičkog ili konvencionalnog tipa. Na primjer, Pollockove slike nastale postupkom prskanja boje *(dripping painting)* intencionalno ukazuju na tragove klinastog pisma, vjetra ili indijanskih

crteža na pijesku, erotične arhetipske oblike. Nemotivirane slobodne forme nemaju drugog značenja osim slobodne forme. One tautološki pokazuju vlastiti izgled i time iscrpljuju pitanja značenja. Za njih se kaže da su vitalne ili likovno izražajne forme. Na primjer, većina djela enformela nosi naslov *Bez naziva*, čime se ukazuje na odsutnost reference i na zahtjev promatranja slike ili skulpture kao konkretnog, ovdje prisutnog predmeta.

LITERATURA: Den78, Den42, Gut1, Posle1, Read2, Read4, Read5, Read6

Slučaj. Slučaj (slučajno, vjerojatno, stohastičke veličine), svojstvo umjetničkih djela koja nastaju bez potpune ili djelomične kontrole autora, realizatora ili sudionika u događaju. Slučaj je namjerni činilac postupka realizacije umjetničkog djela. Slučajem se ostvaruje neočekivani obrat i prevladavanje racionalnih i poetičkih ograničenja pri stvaranju djela. U kibernetički sistem (estetsko-stvaralački i poetički sistem) slučajem se unosi estetička mjera nereda, čime se konstruktivno djelo pretvara u visoko poetizirani i estetski originalni materijal. Razlikuje se više primjera slučajnih realizacija umjetničkog djela: (1) korištenje slučaja kao fenomena koji određuje djelo (Jean Arp realizirao je umjetničko djelo bacanjem nasumce izrezanog lista papira); (2) umjetnik realizira djelo brzim pokretima ruke, tijela ili tijelom životinje; karakteristične su slike lirske apstrakcije (Mathieu, Hartung) i akcionog slikarstva (Jackson Pollock razvio je tehniku prskanja boje *(dripping painting)*, grupa *Gutai* je meditacijom i nekontroliranim tjelesnim kretanjem pokušavala postići čistu gestu koja izražava ljudsku bit); (3) umjetnik koristi kompjutor kao generator slučajnih brojeva i slučajno izabranih i lociranih grafičkih znakova (grafike Lesliea Mezeia, Gerolda Weissa, Friedera Nakea, kao i grafike i svijetleći objekti Vladimira Bonačića); (4) umjetnik koristi neku tradicionalnu vještinu proricanja sudbine, na primjer u fluksusu je John Cage razradio poetički potencijal kineske tehnike proricanja sudbine Ji-Đing; na osnovi Ji-Đing bacanja štapića Cage je komponirao glazbu i radio muzičke grafike; (5) hepening, kao događaj s umjetnicima i publikom, zasniva se na grubo režiranoj situaciji u kojoj se događaju slučajni događaji, neočekivani oblici ponašanja i izražavanja, tj. slučaj je u hepeningu posljedica ludističkog (razigranog) događaja (hepeninzi Allana Kaprowa, Roberta Whitmana, Jima Dinea, Claesa Oldenburga).

LITERATURA: Gut1, Haf1, Kele1, Kir1, Kapr1, Nym1, Savi1

Smrt autora. *Smrt autora* kao koncept, po Rolandu Barthesu, zasnovan je na zapažanju da između autora i njegovog djela nema direktne veze. To znači da odnos autora i teksta nije intencionalni (namjerni, namjeravani) put preobrazbe autorovih intencija u tekst nego je odnos teksta uvijek i samo intertekstualni. Određeni tekst dobiva značenja složenim mnogostrukim odnosima s drugim tekstovima kulture, stvarajući efekt ili iluziju autora kao subjekta koji mu prethodi. Posljedica otklanjanja autora je da želja za odgonetanjem teksta postaje suvišna. Jer, pridodati tekstu autora, znači nametnuti granicu tekstu. Čitalac, gledalac ili slušalac kao aktivni akter tekstualne proizvodnje, tj. čitanja, slušanja ili gledanja, rađaju se uz cijenu smrti autora. Čitalac, gledalac ili slušalac stavlja tekst (verbalni, vizualni, akustički) u pokret. Čitalac, gledalac ili slušalac sudjeluju u igri među tekstovima koja vodi uživanju *(jouissance)*. Zato je tekst društveni prostor u kojem ni jedan jezik nema vlast nad drugima, gdje jezici kolaju u međusobnim promiskuitetnim odnosima.

LITERATURA: Bart16, Bart17, Bart20, Fuo5

Smrt estetskog. Vidi: Estetika, Estetika šutnje, Kraj umjetnosti, Umjetnost poslije filozofije

Smrt subjekta. Smrt subjekta je postmetafizički koncept identiteta nastao u francuskoj kulturi u kasnom strukturalizmu 60-ih godina 20. stoljeća. Subjektom se naziva skup hipoteza ili tekstova s kojima se tijelo ili diferencirana socijalna individua identificira ili pomoću kojeg se zastupa u ponašanju, govoru, pismu ili umjetničkom djelu. Ako čovjek postaje subjekt teksta ili umjetničkog djela tek posredstvom određenih hipoteza ili tekstova, može biti zastupan ili prikazan različitim hipotezama, dakle, može ukazivati na različite subjekte. Sintagmom *smrt subjekta* označavaju se različite interpretacije: (1) stav Michela Foucaulta da je pojam *čovjek* (čovjek kao subjekt) recentna tvorevina i da, kao što je u određenom povijesnom trenutku nastao (od renesanse do prosvjetiteljstva), može ubrzo i nestati, (2) kritika fenomenologije i egzistencijalizma 40-ih i 50-ih godina i njihove fetišizacije subjekta (subjektove egzistencijalne drame, mučnine, posebnosti ili centriranosti) i (3) kritika statusa i funkcija autora u ime čitaoca, gledaoca ili slušaoca koji dovršavaju djelo činom recepcije (zamisao *otvorenog djela* Umberta Eca ili *smrti autora* Rolanda Barthesa), preko (4) uočavanja da djela kasnog modernizma i postmoderne ne nose jedinstveni identitet autorstva nego konstruiraju višeznačne i pluralne hipoteze različitih *glasova* (identiteta) koji se pripisuju djelu, i (5) tvrdnja da je želja subjekta uvijek želja Drugog i da tekst ili umjetničko djelo prikazuje kako Drugi želi to što

umjetnik stvara, do (6) stav da subjekt kao diferencirani identitet ili biće, ili, ono što referira određenom izdvojenom i prepoznatljivom organizmu ne postoji, nego kulturu, a time i umjetnost, čini beskrajno mnogo različitih hipoteza i diskursa koje identificiramo, prepoznajemo ili opisujemo kao subjekt i (7) stav da je subjekt samo softverski prikaz među prikazima mogućih programerskih/korisničkih (potrošačkih) operacija u stvaranju regulacijskog odnosa između biološkog organizma i elektronskog komunikacijskog sistema. Drugim riječima, po poststrukturalističkim teorijama subjekt nije nešto što prethodi govoru, pismu, tekstu ili umjetničkom djelu nego je, naprotiv, subjekt ono što nastaje iz odnosa unutar djela ili iz odnosa različitih djela, kao mogući prividni identitet ili prividni centar obraćanja.

LITERATURA: Bart16, Bart17, Bart20, Carro1, Dele15, Fuo1, Fuo5, Fuo6, Fuo13, Fuo15, Fuo18

Softver. Softver je formalni jezički (simbolički) zapis ili sistem zapisa pomoću kojih kompjutor prima, obrađuje i iznosi odgovarajuće sadržaje. Softver ima odlike lingvističkog, semiotičkog i, u razrađenim korisničkim varijantama, semiološkog sistema. Zato je softver kvaziontološki sistem kao i bilo koji drugi jezik. Softver nije određen aspektima postojanja u realnom prostoru i vremenu nego aspektima prikazivanja (od Imaginarnog do Simboličkog). Metaforično govoreći, softver je u filozofskom smislu: (1) jezik (filozofija jezika, semiotika teksta i semiologija prikaza), (2) predodžba (filozofija psihologije, kognitivna psihologija), (3) duh, duša ili unutrašnja nužnost (metafizika), (4) razlika efekata jezika i izgleda-pojavnosti slike, teksta ili zvuka (fenomenologija audiovizualnih proizvoda).

U ontološkom smislu softver je *jezik*, ali kao djelatnom jeziku njemu je potrebno tijelo, a tijelo mu daje hardver (materijalni poredak). Ontologija kompjutora je interontološka, što znači da nastaje suočavanjem (interakcijom) dvije različite, nesvodljive ontologije: (a) ontologije jezika (semioze) i (b) ontologije materije (morfologije, hardvera). Interontološka dimenzija *softvera* je moguća jer postoji i treća *pozicija*: instrumentalna pozicija koja upravlja (regulacija, deregulacija, povratna veza) odnosom ontologije jezika i ontologije materije.

Softver kao da omogućava da mi promičemo mimo biti tehnike (Heidegger). Zato je softver operacionalizirana i instrumentalna vrsta skrivanja i otkrivanja simboličkog diskursa s *promicateljskom biti tehnike*. Softver pretvara hardver(tijelo s organima i interfaceima) u *stroj koji želi* (željeti želju) i postaje tijelo bez organa (virtualno tijelo predodžbe bez reference u ljudskom, životinjskom ili objektnom tijelu). Bespolna i bestjelesna opsesivna erotika softvera je očigledna: kao fikcionalna predodžba ljubavi s anđelom ili igra šaha ili meditativno rješavanje tajne svemira.

Softver nije *supstancija* nego instrumentalna forma. Forma nije analogija nego odnos, funkcija i poredak. Nadalje, softver kao da uvijek *govori* različitim jezicima: jezikom konstitucije (proizvodnje) i jezikom upotrebe ili prikazivanja (potrošnje). Zato softver *izgleda* kao ono što predstavlja (zastupa, zamjenjuje), a ne kao ono što jest. Softver je instrumentalni semiološki sistem koji stvara privid ontološkog. *Svijet* prikaza koje proizlaze iz složenosti softvera *zamjenjuje* naš realni svijet, pokazujući da je svaki svijet *arhiv efekata diskursa*. Poredak softvera izgleda čas *fantomski* (vanjski nepoznati i maskirani Drugi) a zatim *fantazmatski* (unutrašnji pregrađujući i prikrivajući identitet između subjekta i svijeta). Softver omogućava poništavanje ontologije u njezinom filozofskom smislu - kao da više ne vrijedi stav da je *bitak prava i jedina tema filozofije*, odnosno da je *razlika prava i jedina tema lingvistike*. Filozofija nije znanost o biću nego o bitku, *ona* je ontologija (Heidegger). Softver (softverski efekti) pokazuje da je sve što *vidimo* kao bitak efekt razlika (filozofija je privid lingvistike), ali ni lingvistika nije nešto što jest (bitak) nego ona jest ono što se pokazuje da nije: kao da simboličko čini mogućim *imago* (sliku) koja prikriva simboličko pokazujući ga kao materijalno, ali materijalno ne može biti jer je instrumentalni efekt (samo funkcija), itd. Iako se navedene tvrdnje naizgled ukazuju kao pobjeda softvera nad filozofijom, zapravo su pobjeda filozofije: preživjela je instrumentalnom upotrebom izbrisanih upisa o *bitku*.

LITERATURA: Ande1, Arv1, Druck1, Mano1

Sots art. Sots art je pojava proto-postmoderne antiutopijske i kritičke umjetnosti na moskovskoj umjetničkoj sceni ranih 70-ih godina. Vitalij Komar i Aleksandar Melamid su razvili, paralelno konceptualnoj umjetnosti, kritičku, politiziranu i ciničku umjetnost. Njihovo djelovanje se razvijalo od provokatora preko profeta do kritičkog komentatora. Sots art karakterizira ironijsko povezivanje postupaka i prikaza socijalističkog realizma i pop arta u stvaranju decentrirane, groteskne i ciničke umjetnosti. Ova umjetnost problematizira trijumf modernizma kao druge umjetnosti (umjetnosti s druge strane željezne zavjese) i socijalističkog realizma kao traumatskog mjesta realnog socijalističkog identiteta. Sots art nije antipolitička nego hiperpolitička umjetnost. Zasniva se na "ciničkom, smrtonosnom i podlom uživanju"

figura, tijela i znakova političkih identiteta, utopija, vizija, zakona i moći. U politički tempiranim prikazima miješaju se intencije groteske, ironije, uživanja, divljenja, odvajanja, mističke neočekivanosti i potrošačke žudnje.

LITERATURA: Eps1, Groy1, Groy5, Lukš1, Mij4, Rossa1, Sot1

Socijalistički estetizam. Socijalistički estetizam je modernistička reakcija na socijalistički realizam u jugoslavenskoj umjetnosti poslije 1950. godine. Reakcija na socijalistički realizam kao programski i dogmatski model prikazivanja i izražavanja u realsocijalizmu očituje se u razvijanju estetiziranog, neprogramskog, ideološki neutralnog i umjetnički autonomnog izražavanja i prikazivanja. Socijalistički realizam nastao je kao kritička i revolucionarna umjetnost protiv modernističke i avangardne umjetnosti između dva svjetska rata. U revolucionarnom i postrevolucionarnom razdoblju socijalistički realizam u Jugoslaviji bio je dio šireg istočnoeuropskog realističkog pokreta kao optimalne projekcije revolucionarne sadašnjosti i ostvarivanja budućeg idealnog komunističkog društva. Poslije 1948. godine, prekidom političkih odnosa sa SSSR-om, socijalistički realizam gubi svoju internacionalnu podršku. Tijekom 50-ih godina pojavom postrevolucionarnih birokratskih i tehnokratskih slojeva i liberalizacijom društva, mijenja se i odnos prema umjetnosti. Od nje se više ne očekuje prikazivanje moguće i optimalne stvarnosti nego i ostvarivanje autonomnih estetskih funkcija. Kako je Jugoslavija u tom razdoblju politički bila između istočnog i zapadnog bloka, došlo je do otvaranja prema zapadnoj umjetnosti, barem prema njezinim umjerenim i estetiziranim varijantama. Socijalistički estetizam se tijekom 50-ih i 60-ih godina razvio u umjereni modernizam koji postaje dominantna umjetnička tendencija u Jugoslaviji. Ta umjetnost je bila umjetnost srednjeg puta između apstrakcije i figuracije, modernosti i tradicije, regionalizma i internacionalizma. S jedne strane, omogućila je približavanje dominantnim tijekovima internacionalnog modernizma, a s druge strane, bila je izraz otpora radikalnim varijantama modernizma (od apstrakcije do neoavangardi).

Pojam socijalističkog estetizma uveo je književni kritičar i estetičar Sveta Lukić 1963. godine da bi opisao razvoj umjetnosti u Jugoslaviji. Po Lukiću socijalistički estetizam je nastao poslije 1955. godine kao reakcija na socijalistički realizam: "Estetizam otupljuje špiceve, zaokrugljuje stvari, guši određeniju, dalju divergenciju. Teorijski prazan, u svakom slučaju labav, on u praksi forsira neutralnija djela". Pozitivna strana estetizma je kritika izvanumjetničkih kriterija prosuđivanja.

Slikar i povjesničar umjetnosti Miodrag B. Protić socijalistički je estetizam u slikarstvu ocijenio kao pozitivni povratak modernoj autonomiji i bitnim problemima slikarstva: "Kad je riječ o slikarstvu više je, dakle, riječ o povratku njegovoj zanemarenoj ontološkoj, strukturalnoj i semantičkoj građi i realnosti.... Takav estetizam značio je u stvari aktivizam (...), povećavanje slobode i samosvijesti kao antropološke nužnosti, često i novi nacrt čovjekovog svijeta koji je ponudilo jedno postrevolucionarno pokoljenje." Prema povjesničaru umjetnosti Lazaru Trifunoviću, socijalistički estetizam je znak preobrazbe revolucionarne u građansku umjetnost od 1950. do 1960. Estetizam usmjeren zakonima forme i pikturalnim problemima slike bio je dovoljno moderan da omogući otvaranje prema svijetu, ali i dovoljno tradicionalan (preoblikovana estetika intimizma četvrtog desetljeća) da zadovolji novi građanski ukus izrastao iz društvenog konformizma te dovoljno inertan da se uklopi u mit o sretnoj i jedinstvenoj zajednici. Drugim riječima, estetizam je imao sve što je potrebno da se stopi s projekcijom djelomično liberaliziranog socijalističkog društva.

LITERATURA: Den78, Den89, Den104, Prot11

Socijalistički realizam. Socijalistički realizam (socrealizam) je normativna umjetnička doktrina i stilska formacija zasnovana na prikazivanju optimalne projekcije (projekta, vizije, utopije) novog socijalističkog društva, nastala 30-ih godina u Sovjetskom Savezu, a poslije Drugog svjetskog rata dominantna umjetnost u zemljama realnog socijalizma.

Socijalistički realizam odlikuje se totalitarnim reakcijama na modernizam (stanoviti postmoderni antimodernizam) budući da: (1) razvija kritiku i likvidaciju avangardne i moderne umjetnosti; (2) u formalno umjetničkom smislu vraća se oblicima prikazivanja koji prethode modernizmu ili pripadaju ranim modernističkim fazama. Kao model revolucionarne umjetnosti, socijalistički realizam anticipiran je u društveno angažiranoj umjetnosti XIX. stoljeća, od Courbetovog slikarskog realizma i Zolinog kritičkog naturalizma do ruske književne estetike u službi društva Ogarjova, Dobroljubova i Pisareva. Iniciran je tekstovima Karla Marxa, Friedricha Engelsa, Vladimira Iljiča Lenjina i Lava Trockog o književnosti i revoluciji, a kao državna umjetnost potvrđen je govorom Andreja Ivanoviča Ždanova na Harkovskoj konferenciji 1934. godine. Estetiku socijalističkog realizma razradili su Görgy Lukács, A. M. Livšic, N. Rosental i Todor Pavlov. Socijalistički realizam je rezultat dugotrajnog procesa izbora umjetničkih sredstava i tradicija s obzirom na njihovu primjerenost

državnim i političkim potrebama. Kao dominantna umjetnost u državama realnog socijalizma, zasniva se na: (1) pseudoklasicističkoj, romantičarskoj i akademskoj figurativnoj ikonografiji XIX. stoljeća, koja se uobličuje u tipičnu ikonografiju socijalizma; (2) zamislima realizma kao umjetnosti sinteze i monumentalnog (herojskog) prikazivanja novog društva; (3) dijalektičkoj metodi istinitog i povijesno konkretnog prikazivanja realnosti (teorija odraza) u njezinom revolucionarnom razvoju; (4) ostvarivanju pedagoške funkcije umjetnosti u društvu, prikazivanjem primjerenim širokim narodnim masama. Po Karelu Teigeu, teoretičari socijalističkog realizma definiraju i postuliraju realizam kao točno prikazivanje i tumačenje zanimljivih, prije svega socijalno značajnih i tipičnih realnosti, kao davanje vrijednosti i politički svrhovitog sadržaja. Ti značajni sadržaji moraju biti prezentirani u općerazumljivom obliku podređenom sadržaju, da bi publici prenijeli misli umjetnika i njegovu emocionalnu angažiranost, tehnikom koja svjedoči o umjetnikovoj vještini. Realistička slika mora biti rječita i vjerna prirodi i stvarnosti, kako svojim sadržajem i temom, tako i formom. Socijalistički realizam trebao je: (1) postići visok stupanj unutrašnjeg suglasja između kritičkog realizma i revolucionarnog romantizma (Maksim Gorki); (2) biti proleterski po sadržaju i nacionalan po formi (Staljin); (3) ostvariti subjektivni odraz objektivne stvarnosti (Pavlov); (4) pretvoriti umjetnike u inženjere ljudskih duša (Staljin). Zamisao umjetnika kao inženjera ljudskih duša uobličena je u lijevim avangardama. Tretjakov je pisao da je umjetnost proces proizvodnje i potrošnje emocionalno angažiranih djela, a umjetnički stvaralac mora postati psihoinženjer i psihokonstruktor. Umjetnost nije samo zrcalo koje odražava povijesnu klasnu borbu nego je i oružje te borbe.

Socijalistički realizam se u Sovjetskom Savezu razvijao usporedo s avangardnom umjetnošću, da bi je 30-ih godina potisnuo. Predstavnici socijalističkog realizma u Sovjetskom Savezu su: u slikarstvu Aleksandar Mihailovič Gerasimov, Izak Brodski, Jevgenij Kacman, a u skulpturi Vera I. Muhina. Velike slike sovjetskog socijalističkog realizma su apologetska djela *Lenjin drži pozdravni govor Crvenoj armiji prilikom odlaska na poljski front 5. maja 1920.* (1933.) Izaka Brodskog ili *Staljin i Vorošilov šetaju oko Kremlja* (1938.) Aleksandra Gerasimova. U europskim zemljama između dva svjetska rata za socijalistički realizam opredjeljivali su se predstavnici umjetničke ljevice. Louis Aragon objavio je tekst *Za socijalistički realizam* (1935.), a vodeći beogradski nadrealist Marko Ristić je sredinom 30-ih godina napustio nadrealizam, da bi djelovao s pozicija socijalističkog realizma u funkciji socijalističke revolucije i partijske politike. Poslije Drugog svjetskog rata u Jugoslaviji su teoretičari socijalističkog realizma, između ostalih, bili: Jovan Popović, Radovan Zogović, Milovan Đilas, Oto Bihalji Merin, Grga Gamulin, Neven Šegvić, Boris Ziherl. U vrijeme dominacije socijalističkog realizma u skladu s tom doktrinom djelovala je većina slikara i kipara tadašnje Jugoslavije.

Tijekom 50-ih i 60-ih godina u zemljama realnog socijalizma socijalistički realizam ustupa mjesto umjerenom modernizmu. Umjereni modernizam kao autonomna, estetizirana i kompromisna umjetnost između stilizirane figuracije i asocijativne apstrakcije je izraz estetskih, umjetničkih i kulturnih vrijednosti birokratskih i tehnokratskih slojeva Istočne Europe. Kao tematizacija djelovanja kritičke ljevice, socijalistički realizam prisutan je u kasnoj konceptualnoj i postkonceptualnoj umjetnosti 70-ih godina djelovanjem grupe *Art&Language* i njezinih sljedbenika. Zanimanje za socijalistički realizam bilo je usmjereno provokaciji i subverziji političke neutralnosti visokog modernizma u anglosaksonskom svijetu *(Art&Language)* i bezidejnosti umjerenog modernizma u zemljama realnog socijalizma (Komar, Melamid, Bulatov, Kabakov, Zoran Popović). Postkonceptualni pristup socijalističkom realizmu je na karakterističan način ostvario Zoran Popović. Poslije programskog teksta *Za samoupravnu umjetnost* (1976.) realizirao je rad pod nazivom *Radnik, tipomašinista Miodrag Popović: o životu, o radu, o slobodnom vremenu* (1977.). Rad je realiziran projekcijom dijapozitiva i emitiranjem magnetofonske trake na kojoj je snimljen razgovor umjetnika i radnika. Tema rada je život i svakodnevnica radnika u samoupravnom socijalizmu. Djelo ima dva nivoa: (1) doslovni nivo snimanja socijalne situacije novim (proširenim) medijskim sredstvima u tradiciji kritičkog realizma; (2) autokritički nivo, jer umjetnik visoke umjetnosti postavangarde čini obrat i obrađuje traumatične teme svakog socijalističkog društva, tj. vlastiti odnos prema socijalnom realizmu i društvenoj angažiranosti. Pojavom umjetnosti perestrojke tijekom 80-ih godina, socijalistički realizam postaje mjesto parodijskog dekonstruiranja i eruptivnog oslobađanja od sedamdesetogodišnje političke traume.

LITERATURA: Artla24, Artla25, Batc1, Bow1, Bow4, Den35, Depo1, Dic1, Egb1, Ellio1, Erj19, Great1, Gün1, Harr12, Kene1, Kene1, Kola5, Kref3, Kref6, Mee1, Mic1, Pren1, Prot5, Prot7, Taj1, Taj2, Tro1, Urs1, Willet1, Willet2, Woo2, Woo6

Socijalni konstruktivizam. Socijalni konstruktivizam je zasnovan na teorijskom gledištu da je ljudsko znanje o svijetu uvjetovano kontekstom ili mogućim svijetom

individualnog, kulturalnog ili društvenog spoznavanja. U teorijama zasnovanim na socijalnom konstruktivizmu ukazuje se na važnost analize društva, kulture i umjetnosti posredovanjem kulturalnih konteksta. Za teoretičare socijalnog konstruktivizma realnost ne može biti otkrivena izvan ljudskog konteksta budući da je efekt ili produkt društvenih, kulturalnih ili umjetničkih djelatnosti (prikazivanja, tumačenja, identificiranja). Bilo koji društveni identitet je konstrukcija u specifičnim kontekstualnim uvjetima i okolnostima. Teorije umjetnosti zasnovane na socijalnom konstruktivizmu, na primjer, mimezis ne vide kao teoriju odslikavanja svijeta umjetnošću nego kao teoriju konstrukcije izgleda svijeta posredovanjem umjetnosti unutar kulture.

LITERATURA: Bark1, But1, But2, But5, Kukla1, Schmid5

Socijalni realizam. Socijalni realizam je angažirana i politička umjetnost zasnovana na kritičkom prikazivanju društvene stvarnosti i projekciji budućeg socijalističkog društva. Koristi se kao sredstvo angažiranog, kritičkog i umjetničkog prikazivanja društvenih odnosa, tj. socijalni kritički realizam kao ljevičarska umjetnost u kapitalističkim zemljama kojom umjetnik ostvaruje političku kritiku društva (od njemačkog kritičkog realizma Georga Grosza i Otta Dixa 20-ih godina, preko američkog socijalnog realizma Reginalda Marsha, Jacka Levinea, Granta Wooda i Bena Shahna 30-ih i 40-ih godina do meksičkog kritičko-fantastičkog realizma Diega Rivere i Fride Kahlo, odnosno francuskog modernističkog socijalnog realizma Fernanda Légera, Pabla Picassa, Andréa Fougerona, Borisa Taslitzkog, Gérarda Singera).

Kritički socijalni realizam i socijalistički realizam razlikuju se po političkom odnosu prema društvenoj stvarnosti. Kritički socijalni realizam prikazuje i izražava kritički odnos prema konkretnom društvu u kojem nastaje, prikazujući njegove loše strane, krize, iluzije, svakodnevnicu, mehanizme moći i vlasti, odnosno razobličava ideološke mehanizme prikazivanja u slikarstvu, književnosti i masovnim medijima. Kritički socijalni realizam je neakademski, što znači da oblike izražavanja i prikazivanja modificira modernističkim rješenjima zasnovanim u kasnom kubizmu (Picasso, Léger), ekspresionizmu (američki realisti), fantastici (Rivera, Kahlo). Ideološki kritički socijalni realizam nastaje u zemljama u kojima je komunistička partija u opoziciji vladajućem sistemu, često je blizak anarhizmu i trockizmu, a svojstvene su mu i individualne pozicije koje određuju modernog angažiranog ili političkog umjetnika.

LITERATURA: Artla24, Artla25, Batc1, Bow1, Bow4, Den35, Depo1, Dic1, Egb1, Ellio1, Erj19, Great1, Gün1, Harr12, Kene1, Kene1, Kola5, Kref3, Kref6, Mee1, Mic1, Pren1, Prot5, Prot7, Taj1, Taj2, Tro1, Urs1, Willet1, Willet2, Woo2, Woo6

Socijalna skulptura. Socijalna skulptura je utopijski projekt njemačkog umjetnika Josepha Beuysa kojim se društvo (društveni organizam) određuje kao područje umjetničkog čina i oblikovanja novog civilizacijskog stupnja. Joseph Beuys je od 1973. godine održao više političkih i inicijacijskih predavanja kojima je utemeljio oblik rada s društvenom kreativnošću i evolucijom društva. Beuys je svoje teorijske pozicije izložio u *Teoriji skulpture* i *Energetskom planu za zapadnog čovjeka*. Njegova umjetnička antropologija zasniva se na: (1) emancipatorskom aktivizmu fluksusa; (2) teorijskoj analizi društva ustanovljenoj u europskoj kritički orijentiranoj konceptualnoj umjetnosti; (3) društvenoj, ekonomskoj i duhovnoj teoriji duhovne evolucije čovječanstva utemeljitelja antropozofije Rudolfa Steinera; (4) kritičkoj novoljevičarskoj praksi njemačkog neoanarhizma 60-ih i 70-ih godina; (5) idejama alternativnih ekoloških pokreta zelenih. Beuysov cilj je bio stvaranje totalnog umjetničkog djela evolucijskom i revolucionarnom preobrazbom materijalističkih birokratiziranih društava zapadnog privatnog i istočnog državnog kapitalizma. Društvena promjena ostvaruje se socijalnom skulpturom, koja nastaje radikalnim proširenjem umjetnosti u društveni život. Izgradnja socijalnog organizma kao umjetničkog djela ostvaruje se tako što umjetnik budi i razvija kreativnost svake društvene jedinke. Beuys se zalaže za evolucijsku i revolucionarnu preobrazbu društvene jedinke u stvaralački društveni subjekt. Po njegovim riječima, socijalna skulptura ili socijalna arhitektura potpuno će se oformiti kada i posljednji čovjek koji živi na Zemlji postane umjetnik, kipar ili arhitekt društvenog organizma. Time će se ostvariti utopije akcione umjetnosti fluksusa i hepeninga. Nastat će demokratsko društvo zasnovano na direktnoj demokraciji. Takav pojam revolucionarne umjetnosti može postati politički produktivan i ostvariti se posredovanjem svakog čovjeka. Svaki čovjek je slobodan, umjetnik koji uči određivati nove stupnjeve totalnog umjetničkog djela budućeg društvenog poretka.

Energetski plan za zapadnog čovjeka dijagram je koji je crtao tijekom predavanja i koji prikazuje evoluciju ljudske vrste i duhovnih moći čovjeka i čovječanstva. Beuys je vjerovao da je ljudsko biće u osnovi duhovno biće i da ljudske vizije moraju pokrenuti nevidljive energije s kojima je u modernom materijalističkom svijetu izgubljen kontakt: "Zato jedino ljudska moć mišljenja može stvoriti novi uzrok u svijetu i time

odrediti budući tijek povijesti". Svoje je zamisli Beuys ostvarivao: (1) pedagoškim radom na umjetničkoj akademiji u Düsseldorfu; (2) javnim predavanjima i performansima (1974. godine održao je predavanje i u Studentskom kulturnom centru u Beogradu); (3) projektom *Slobodne međunarodne visoke škole za stvaralaštvo i interdisciplinarna istraživanja;* (4) osnivanjem alternativne političke partije; (5) kiparskim realizacijama, instalacijama i performansima, gdje arhetipskim materijalima (med, mast, krv) i transformacijama energije (stvaranje organske topline, elektroliza) magijski i simbolički radio je na društvenom preobražaju (*Fond,* 1968. i *Crpka za med,* 1974.-1977.).

LITERATURA: Beu1, Beu2, Beu3, Buc9, Bürg2, Den103, Mof2, Talk1, Tis2, Ulm2

Solipsizam. Solipsizam je filozofski smjer koji se naziva i subjektivni idealizam. Po subjektivnom idealizmu realno postoji samo ja (lat. *solus+ipse).* Vanjski svijet postoji jedino kao objekt ili sadržaj svijesti subjekta, odnosno svijet je proizvod subjekta. Za Arthura Schopenhauera cjelokupna stvarnost je sistem pojava koje opaža subjekt. Pojava je naša svjesna predodžba. Stvari i svijest su nerazdvojni korelati koji postoje samo jedni za druge. Stvar i svijest čine svijet kao predodžbu, što znači da je svijet moguć samo kao pojavni svijet, a pojava je uvijek nerazdvojivo jedinstvo subjekta i objekta. Ideje solipsizma za umjetnost XX. stoljeća predstavljaju bitan teorijski model: (1) solipsizam je osnova subjektivnog i iracionalnog tumačenja ekspresionizma kao umjetnosti nezavisne o vanjskom svijetu, koja ovisi o unutrašnjoj nužnosti individue (unutrašnjeg emocionalnog ili voljnog doživljaja); (2) u metaforičnom smislu, solipsizam je osnova interpretacije apstraktne umjetnosti kao sistema neovisnog o prikazivanju svijeta, tj. umjetničko djelo je zatvorena cjelina koja je vlastiti početak i kraj; (3) solipsizam je osnova tumačenja različitih subjektivnih tendencija u umjetnosti koje govore samo o čovjeku i njegovom psihičkom, egzistencijalnom i konceptualnom svijetu (apstraktni ekspresionizam i enformel su solipsistički u duhu egzistencijalističke filozofije, a body art postavlja tijelo i psihu umjetnika i kao subjekt i kao objekt umjetničkog rada, odnosno pokazuje da izvan umjetnika i njegovog ponašanja nema umjetnosti); (4) postminimalna i konceptualna umjetnost (transcendentalni, mistički i metaspiritualni konceptualizam) kao objekt istraživanja biraju ideje, koncepte, mentalne reprezentacije i jezičke zamisli koje se pokazuju neovisnima o vizualnom i materijalnom svijetu; u tom smislu se o konceptualnoj umjetnosti govori kao o umjetnosti ideja ili umjetnosti dematerijalizacije umjetničkog objekta, pri čemu se smatra da dematerijalizacija vodi konceptualnom, mentalnom i jezičkom; (5) u alegorijskom smislu postmoderna umjetnost je kulturološki solipsizam, budući da negira postojanje druge realnosti osim one koju je stvorila kultura svojim medijskim i značenjskim radom, prekrivajući svijet simulacijskom hiperrealnošću slika, značenja, simbola i fantazama kulture. Pri tome se svijest pojedinca postmoderne kulture ne formira učenjem iz prirode nego odražavanjem i kodiranjem slika, informacija i značenja koje ta kultura nudi kao vlastitu realnost.

LITERATURA: Boc2, Sant1, Tu3

Spacijalizam. Spacijalizam je doktrina i umjetnički pokret koji je osnovao argentinsko-talijanski umjetnik Lucio Fontana 1946. godine. Označava radikalni prekid s posebnim oblicima izražavanja kao što su slikarstvo i skulptura i zalaganje za sintezu fizičkih elemenata (boja, zvuk, prostor, kretanje i vrijeme) i stvaranje nove umjetnosti.

Fontana 1946. godine u Buenos Airesu objavljuje *Bijeli manifest (Manifesto blanco),* u kojem ukazuje da nakon više tisućljeća umjetničke evolucije nastupa trenutak sinteze. Potrebno je jedinstvo boje, elemenata prostora, zvuka, vremena i pokreta. Sinteza označava suštinsko povezivanje prostora i vremena. Fontanin manifest intuitivno objedinjuje vizije nove tehnološke umjetnosti i spiritualnog nadrazumskog vitalističkog oblikovanja. Njegov umjetnički rad usmjeren je fenomenima prostora i prostornoj ekspresiji. Pisao je da nova umjetnička ekspresija može biti ostvarena samo novim sredstvima i tehnikama. Prostor omogućava integraciju sredstava u ambijent kao novi umjetnički fenomen. Godine 1947. Fontana u Italiji objavljuje prvi manifest spacijalizma, a 1951. *Tehnički manifest spacijalizma.* Po njemu, svaka je nova umjetnička cjelina zbir različitih fizičkih elemenata. Zalaže se za ostvarivanje nove umjetničke forme u sve četiri dimenzije ljudskog realnog egzistencijalnog prostora. Kao konkretizaciju ovih ideja Fontana je 1947. godine realizirao u Milanu prvi *Spacijalistički ambijent.* Prostorni crni ambijent izveden je u crno obojenoj prostoriji, osvijetljenoj Woodovom rasvjetom. Ambijent karakterizira crna svjetlost. Kao primjer integracije umjetnosti i arhitekture izveo je 1948. godine monumentalni svijećnjak od neonskih cijevi, koji je pionirsko djelo neonske umjetnosti. *Bijeli ambijent* izveo je na Venecijanskom bijenalu 1966. godine.

U spacijalističkom pokretu su od 1947. do 1952. godine djelovali: Roberto Gripa, Emilio Scanavino,

Cesare Peverelli, Enrico Donati, Ettore Sottsass. Tijekom prve polovine 50-ih pripadnici spacijalizma pristupaju enformelu i drugim modernističkim pokretima. Krajem 50-ih i ranih 60-ih Fontanin utjecaj očituje se u bijelom slikarstvu (akromijama) Piera Manzonija i Castellanijevim slikama-objektima. Talijanski teoretičar umjetnosti Gillo Dorfles povezao je kasni Fontanin rad s eksperimentima njemačke grupe *Zero*.

LITERATURA: Den3, Dorf3, Fon1, Fon2, Gain1

Specifični objekt. Specifični objekt je trodimenzionalni predmet jednostavnog geometrijskog oblika, izrađen ručnom ili strojnom obradom suvremenih materijala (čelik, aluminij, prokrom, plastika). To je trodimenzionalni predmet koji pokazuje da je predmet, da je trodimenzionalan, da je materijalan i da se razlikuje od ostalih predmeta. Specifični objekt izlaže se kao samostalno djelo ili kao element instalacije. Pojam specifičnog objekta uveo je američki kipar Donald Judd da bi označio svoje radove koji ne pripadaju ni slikarstvu ni skulpturi. Istovremeno, želio je izbjeći uobičajene termine, kao što su minimalna umjetnost ili primarne strukture, koje smatra pogrešnom i negativnom kvalifikacijom svojeg rada. Po Juddu, termini minimalna umjetnost i primarne strukture ukazuju da su njegovi radovi siromašniji u odnosu na djela iz povijesti umjetnosti, da su lišeni bitnih vizualnih, prostornih i materijalnih kvaliteta. On smatra da njegovi objekti i instalacije imaju složenu strukturu, razrađenu upotrebu boje i sofisticirane odnose prema svjetlosti. Uvođenjem pojma specifični objekt Judd se suprotstavio: (1) Greenbergovom visokom modernizmu koji jasno razlikuje i razdvaja slikarstvo i skulpturu; (2) Duchampovskoj tradiciji antiumjetnosti i ready-madea, koja se realizira u neodadi i fluksusu. Juddov rad je pragmatičan i internacionalan. Pragmatičan je jer vjeruje u neposredno iskustvo materijalno-prostornog oblikovanja, konstruiranja i percepcije, a ne u ideje transcendencije umjetničkog djela u simboličko ili duhovno. Serija od četiri ili šest čeličnih kocki samo je serija od četiri ili šest kocki, a ne izraz univerzalnog ili kozmičkog reda. Time se suprotstavlja europskom racionalizmu bitnom za geometrijsku apstrakciju i teži pragmatičnom direktnom internacionalnom jeziku umjetnosti. Pod internacionalnim jezikom Judd podrazumijeva odvajanje od europskog geometrijskog racionalizma i izbjegavanje američkog lokalizma. Svoje opredjeljenje za geometrijske objekte (kocke, paralelopipede) ne vidi u njihovoj simboličkoj vrijednosti nego u činjenici da je glavna odlika geometrijskih oblika to što nisu organski poput ostalih umjetničkih oblika: "Forma koja nije ni geometrijska ni organska bila bi veliko otkriće". Za Juddovu estetiku važne su dvije teze: (1) umjetnost je intencionalna, što znači da je kriterij po kojem je nešto umjetničko djelo tvrdnja umjetnika da je to umjetničko djelo ("Ako to netko zove umjetnošću, onda to stvarno jest umjetnost"); (2) značenja i vrijednosti umjetničkog djela ne proizlaze iz simboličkog poretka u kojem je rad realiziran ili iz konteksta kulture u kojoj se djelo izlaže, nego iz direktne pojavnosti i izgleda (percepcije) djela. Značenja umjetničkog djela su opisi materijalnih i prostornih aspekata koji ga čine i kojima ono djeluje u prostoru na perceptora.

Judd je počeo kao slikar ranih 50-ih godina prevladavajući dogme apstraktnog ekspresionizma i visokog modernizma. Njegov razvoj je vodio strukturalnim slikama i slikama-objektima koje izlaze u trodimenzionalni prostor. Evolucija specifičnog objekta odvijala se: (1) od radova sa slabim Gestaltima, kao što je objekt *Bez naziva* (1963.) u obliku bijelog paralelopipeda na čijoj se gornjoj strani nalazi poluvaljak, gdje odnos valjka i paralelopipeda narušava očekivani Gestalt; (2) preko radova s otvorenom strukturom (oblik kutije, odnos vanjske i unutrašnje konstrukcije) izlaganih 1968. godine; (3) preko serijalnih instalacija s čeličnim ili drvenim kockama, kutijama i paralelopipedima većih dimenzija; (4) do obojenih objekata ili objekata iz kasnih 70-ih i 80-ih godina, za koje se koriste svjetlosna svojstva površine (refleksija svjetla, propuštanje svjetla) kao osnova vizualnih efekata. Juddove instalacije su rađene kao povremeni izložbeni postavi ili permanentne instalacije. U kasnijem radu on se zalaže za postavljanje permanentnih instalacija: "Permanentne instalacije i njihovo brižljivo održavanje osnova su autonomije i integriteta umjetnosti". Permanentna instalacija omogućava umjetniku da postavi rad na pravi način, u skladu s prostorom, da bi publika mogla percipirati postav u dužem razdoblju, razvijajući svoja perceptivna iskustva.

LITERATURA: Batte1, Fer8, Fos7, Gla1, Harr24, Meyerj1, Jud1, Jud3, Jud4, Jud5, Jud6, Kosu2, Meye1, Poe1

Spektakl. Spektaklom se nazivaju složeni medijski audiovizualni i bihevioralni događaji izvedeni za masovnu publiku. U spektaklu dolazi do uspostavljanja audiovizualne i bihevioralne identifikacije između izvođača i publike kroz artikulaciju fantazmatskog audio, vizualnog i bihevioralnog kolektivnog tijela ili kolektivnog identiteta ili kolektivnog objekta uživanja. Audiovizualni bihevioralni događaji djeluju kao imaginarni poredci artikulacije realnog, željenog, individualnog ili kolektivnog. Spektakli mogu biti

politički (mitinzi, parade, sletovi), religiozni (procesije, mise), sportski (nogometne utakmice), muzički (rock koncerti), filmski (javne spektakularne premijere), televizijski (prijenosi javnih događaja i televizijske artikulacije prenesenih događaja tijekom trajanja događaja). Spektakli su rezultat specifične društvene podjele rada i regulacije javnog i privatnog, odnosno, radnog i slobodnog vremena u konkretnom povijesnom društvu.

Društvom spektakla naziva se potrošačko društvo kasnog kapitalizma u kojem dolazi do suprotstavljanja i prožimanja životnog i ne-živog, tj. artificijelnog ali oslikovljenog koje je ponuđeno kao dopuna i nadilaženje svakodnevnog života. Spektakli se istovremeno prikazuju kao samo društvo, kao dio društva i kao sredstvo ujedinjenja društva i fantazma o društvu. Društvo koje počiva na modernoj industriji nije tek slučajno spektakularno, ono je u biti spektaklističko, jer je njegova mikro i makro društvena organizacija izvedena na regulaciji i deregulaciji životnog vremena između proizvodnje i potrošnje kroz sistem audio-vizualnih i bihevioralnih slika.

Kritiku društva spektakla razvio je teoretičar situacionizma Guy Debord kasnih 60-ih godina XX. stoljeća. Kritika društva spektakla je kritika kasnog kapitalizma u kojem dolazi do temeljnog otuđenja između proizvođača i objekta njegovog rada. Zato je spektakl kapital u stupnju akumulacije u kojem on postaje slika. Otuđenje kasnog kapitalizma je takvo da se subjekt ne nalazi u odnosu s objektom nego u odnosima sa slikama koje odlažu njegov objekt rada ili uživanja. Time spektakl postaje konkretna proizvodnja otuđenja.

LITERATURA: Blau2, Bucl1, Crar1, Crar4, Deb1, Fos2, Levi1, Maca1, Mcd3, Suss1

Spiritualno u umjetnosti. Vidi: Apstraktno slikarstvo, Arhetip, Kozmološki sistem, Liječenje zemlje, Mandala, Metaspiritualno, Mistički konceptualizam, Mit, Telepatija, Transcendentalni konceptualizam, Tehnospiritualno, Zen

Status umjetničkog djela. Status umjetničkog djela je značenjska i vrijednosna odrednica umjetničkog produkta u svijetu umjetnosti i kulturi. Riječ je o tome kako je umjetničko djelo napravljeno, teorijski određeno, vrednovano i interpretirano

U teorijama modernizma postoje dva polazišta definiranja statusa umjetničkog djela: (1) umjetničko djelo kao proizvod *(artefakt)* prethodi pojmu i teoriji umjetničkog djela i umjetnosti, što znači da svaka interpretacija likovnih umjetnosti dolazi poslije recepcije postojećeg umjetničkog djela (karakteristično za ekspresionizam, visoki modernizam); (2) koncept umjetnosti, pravila svijeta umjetnosti i poetičke pretpostavke prethode nastanku umjetničkog djela i uvjetuju njegov nastanak (kritička linija modernizma, avangarda, neoavangarda, postavangarda). Prvu koncepciju je teorijski razradio teoretičar umjetnosti Clement Greenberg od 40-ih do ranih 60-ih godina, a drugu povjesničar umjetnosti Charles Harrison, suradnik grupe *Art&Language*.

U modernizmu i postmodernizmu uočava sa nekoliko karakterističnih određenja statusa umjetničkog djela:

(1) Ontološke definicije. Prema ontološkim definicijama umjetničkog djela nešto je umjetničko djelo kada je ontološki i morfološki utemeljeno kao materijalni predmet (slika, skulptura) ili kao fizički fenomen (ambijent, performans). Tri su ontološka modela umjetničkog djela: (1) da bi neki objekt bio prihvaćen kao umjetničko djelo, mora biti materijaliziran (slika, skulptura), a njegov materijalni poredak mora biti u odnosu (korespondenciji) sa svijetom koji prikazuje - pristup karakterističan za mimetičku umjetnost; (2) da bi neki objekt bio prihvaćen kao umjetničko djelo, mora biti napravljen kao oblikovani materijalni objekt (morfološki nivo) i mora biti tako strukturiran da otkriva emocije, intuicije, namjere i fantazije umjetnika - pristup karakterističan za ekspresionističke definicije umjetnosti; (3) materijalistički i konkretistički pristup, po kojem neki objekt ispunjava uvjete da bude prihvaćen kao umjetničko djelo samo na osnovi materijalnih, objektnih, oblikovnih i prostornih kvaliteta, neovisno o uvjetima recepcije, stavovima i vrijednostima promatrača i interpretatora - pristup karakterističan za konkretizam, neokonstruktivizam i minimalnu umjetnost.

(2) Kvaziontološka definicija. Kvaziontološka definicija umjetničkog rada počinje kritikom ontoloških definicija umjetnosti, pokazujući da pojam umjetničkog djela nadilazi ontološke (materijalne i morfološke) odrednice. Na primjer, glazba, slikarstvo, performans i ambijentalna umjetnost nemaju zajedničku ontološku osnovu: glazbu karakterizira zvuk; slikarstvo odnos boja na plohi; performans ponašanje umjetnika u prostorno-vremenskim situacijama, a ambijentalnu umjetnost cjeloviti trodimenzionalni prostor. Po kvaziontološkoj teoriji umjetnosti, da bi nešto bilo umjetničko djelo nije nužno da je ontološki i morfološki određeno nego da je konceptualno definirano kao umjetnost. Koncept umjetnosti može biti ostvaren različitim ontološkim datostima. U dadi (kolaž, asamblaž, ready-made), neodadi (kolaž, asamblaž, ready-made, akcija), fluksusu (svaka životna aktivnost), konceptualnoj umjetnosti (teorijski iskaz na mjestu vizualnog djela) i postmodernizmu (svaka

medijska pojavnost ili njihova kombinacija) umjetnici su isti koncept provodili u različitim medijima i materijalima (tekst, fotografija, performans, film). Za konceptualne umjetnike ontološki status umjetničkog djela je bitan aspekt njegove realizacije, ali nije svojstvo koje čini da neki objekt bude prihvaćen kao umjetničko djelo. Kvaziontološkim teorijama svojstven je stav da se bit umjetničkog djela očituje u konceptima umjetnosti, jeziku umjetnosti i semiotičkom poretku umjetničkog djela kao značenjskog produkta. Umjetničko djelo je sistem koji se koristi različitim materijalnim (ontološki zadanim) sistemima, da bi izrazilo emociju, prenijelo poruku, stvorilo značenje i prikazalo svijet ili fantazije. U postmodernističkoj teoriji (od transavangarde do simulacionizma) dolazi do inverzije, pa se tvrdi da ni viđenje svijeta (prirode, kulture) nije ontološki odredivo poretkom činjenica, nego je simbolički jezički i slikovni poredak koji kultura stvara posredovanjem znanosti, umjetnosti, religije i ideologije, pokazujući ga kao realnost. Zato se pod pojam 'umjetnost' mogu svesti sasvim različita djela koja nemaju osjetilno usporediva svojstva, na primjer, neoklasična mimetička slika Jacques-Louisa Davida (*La Mort de Marat*, 1793.), dadaistički ready-made Marcela Duchampa (*Apolinère Enameled*, 1916.-1917.), dadaistički kolaž Francisa Picabije (*L'Œil Cacodylate*, 1921.) ili fluksusovski ambijent Bena Vautiera (*Le Magasin de Ben*, 1958.-1973.).

(3) Formalističke definicije. Formalističke definicije umjetničkog djela pokazuju da postoje formalni aspekti (npr. specifična forma) koji određuju umjetničko djelo. Specifična forma je osnovni (idealizirani) uzorak koji određuje bit umjetničkog objekta, određena izuzetnim estetski vrijednim odnosom (zlatni rez, simetrija, sklad elemenata). Razlikuju se dva pristupa formalističkoj definiciji: (1) konkretistički pristup, po kojem je specifična forma konkretan, direktno osjetima dostupan materijalni strukturalni poredak; (2) ekspresionistički pristup, po kojem je specifična forma direktni empirijski izraz psihičkih, duhovnih i egzistencijalnih ljudskih sposobnosti (stanja uma, stanja bića).

(4) Intencionalne definicije. Intencionalne definicije umjetničkog djela polaze od kritike ontološke i kvaziontološke teorije. Ontološki uvjeti nisu dovoljni da bi neki objekt bio prihvaćen kao umjetničko djelo, budući da je umjetničko djelo uvijek nešto više od doslovnog i direktnog postojanja (prisutnosti) objekta. S druge strane, konceptualni i jezički aspekti objašnjavaju samo dio uvjeta potrebnih da nešto bude definirano i prihvaćeno kao umjetničko djelo. Po estetičaru Richardu Wollheimu, svim umjetničkim djelima, bez obzira na njihovo materijalno ustrojstvo ili smisao, zajednička je namjera (intencija) umjetnika da stvori objekt (sliku, skulpturu), izvede rad (glazbeno djelo, performans) ili upotrijebi bilo što (svakodnevne predmete) kao umjetničko djelo (ready-made).

(5) Otvoreno umjetničko djelo. Otvoreno umjetničko djelo je proizvod (slika, skulptura, instalacija, ambijent, tekst) koji je osnova estetskog događaja i doživljaja. Estetski doživljaj i umjetničko-estetsko dovršenje umjetničkog proizvoda nastaju interakcijom predloška (otvorenog djela) i promatrača (likovno djelo), čitaoca (likovno, književno djelo) ili slušaoca (glazba). U otvorenom umjetničkom djelu nije riječ o objektu nego o situaciji koja nastaje recepcijom objekta. Otvoreno umjetničko djelo zahtijeva od promatrača da bude i sudionik koji će fizički intervenirati na umjetničkom djelu (mobil) ili biti sudionik događaja (hepening).

(6) Svijet umjetnosti. Pojam svijeta umjetnosti (engl. *art world)* uveo je američki estetičar Arthur Danto kako bi pokazao da umjetničko djelo nije samo materijalni predmet ili vizualni fenomen nego objekt: (1) koji ima mjesto u povijesti umjetnosti (označen je mjestom u povijesti umjetnosti); (2) koji pokazuje stavove umjetnika; (3) u koji su ugrađene interpretacije (umjetnika kao prvog interpretatora, kritike i teorije umjetnosti). Po Dantou, svijet umjetnosti nije samo ono što se pojavljuje pred promatračem nego i poznavanje povijesti umjetnosti, postupaka umjetničkog i estetskog stvaranja i vrednovanja. Danto je do ove teorije došao na osnovi zapažanja konkretnih promjena u njujorškom svijetu umjetnosti početkom 60-ih godina. Dok je u apstraktnom ekspresionizmu umjetničko djelo bilo samo slika, pojavom pop arta, neodade, hepeninga i fluksusa nastaju umjetnički radovi koji su ready-madei, situacije (instalacije, ambijenti) ili događaji (hepeninzi, akcije, performansi). Na primjer, ambalaža (kutije, konzerve) koju je izlagao Andy Warhol nije imala umjetnička značenja na osnovi pikturalnih ili skulpturalnih aspekata nego na osnovi interpretacije industrijskog proizvoda kao umjetničkog djela. Warholov čin izlaganja industrijskog proizvoda je umjetnička interpretacija koja neumjetničkom objektu daje vrijednosti i značenja umjetničkog djela i koja produkt masovne potrošačke kulture značenjski i vrijednosno, a ne materijalno-morfološki transformira u djelo visoke umjetnosti. Danto pokazuje da zamisao interpretacije koja je ugrađena u djelo ima različite oblike: (1) interpretacija može biti čin ili gesta kojom se objekt iz jednog premješta u drugi kontekst; (2) interpretacija može biti način na koji se nešto prikazuje; na primjer, način prikazivanja ljudske figure u ekspresionizmu i pop

artu nema istu interpretativnu funkciju, što znači da gestualno naslikana ekspresionistička figura ili kao strip naslikana popartistička figura nije samo u funkciji likovnog efekta nego iznosi stavove o čovjeku, kulturi i svijetu; (3) interpretacija može biti pisani tekst umjetnika, kritike ili teorije umjetnosti izvan djela, koji čini njegov kontekst (atmosferu) i time omogućava publici recepciju djela posredovanjem kontekstualnih aspekata.

(7) Institucionalna teorija umjetnosti. Institucionalnu teoriju umjetnosti uveo je George Dickie razrađujući Dantov pojam svijeta umjetnosti. Za Dickieja je pojam svijeta umjetnosti pragmatični model, gdje je svijet umjetnosti skup specijaliziranih i kompetentnih institucija kulture. Te institucije određuju što umjetničko djelo jest, a što nije i što može postati umjetničko djelo. Kada je nešto odabrano i prihvaćeno kao umjetničko djelo, tada se imenuje umjetničkim djelom. Čin imenovanja nekog artefakta umjetničkim djelom je čin analogan krštenju djeteta. Imenovanju prethodi suglasnost svih zainteresiranih pripadnika institucija svijeta umjetnosti. Dickiejeva institucionalna teorija nastala je ranih 60-ih, u trenutku kada se svijet umjetnosti transformirao iz pretežno individualne poduzetničke prakse i boemskog svijeta ukletih umjetnika (ekspresionista) u industriju kulture. Dickie filozofskim terminima opisuje promjenu u odnosu svijeta umjetnosti (muzeji, galerije, umjetnički časopisi, kolekcionari) prema umjetničkom djelu. Umjetničko djelo se ne otkriva i ne prepoznaje na osnovi likovnih, metafizičkih ili estetskih vrijednosti, nego je ono što umjetnici i institucije estetskom, ekonomskom i političkom suradnjom odabiru, prihvaćaju, odbacuju i nude kao umjetnost.

(8) Konceptualna umjetnost. U konceptualnoj umjetnosti krajem 60-ih i tijekom 70-ih, kvaziontološke koncepcije umjetnosti, Dantova zamisao svijeta umjetnosti i Dickiejeva institucionalna teorija preoblikuju se u poetičke procedure stvaranja umjetnosti. U konceptualnoj umjetnosti došlo je: (1) do zamjene umjetničkog djela prezentiranjem mišljenja i ponašanja samog umjetnika; (2) do dematerijalizacije umjetničkog objekta bavljenjem prirodnim fenomenima (energijama, procesima), idejama, konceptima i dokumentarnim, a ne stvaralačkim postupcima likovnog izražavanja; (3) do razvijanja teorijskog rada umjetnika. Bilo je nužno ustanoviti administrativne postupke kojima se ove neobične i tradicionalno izvanumjetničke aktivnosti prihvaćaju i definiraju kao umjetnički rad. Konceptualna umjetnost je razvila tri administrativna modela: (1) dokumentarna metoda opisivanja rada u umjetnosti; (2) teorijska metoda interpretacije rada u umjetnosti s pozicija umjetničkih interesa, značenja i vrijednosti; (3) indeksna metoda označavanja i povezivanja različitih umjetničkih oblika ponašanja, aktivnosti, govora i pisanja u mapu ili model koji prikazuje složenu mrežu ideja i jezika umjetnika ili umjetničke grupe. Konceptualna umjetnost nije koristila samo administrativnu metodu definiranja neke zamisli ili fenomena kao umjetničkog djela nego je postupke administrativnog definiranja statusa umjetničkog djela definirala kao umjetničko djelo. Time je pokazano kako umjetnost svaki oblik društvene aktivnosti preoblikuje u umjetnost i autorefleksivno ga redefinira.

(9) Tekstualna definicija. Tekstualna definicija umjetničkog djela svojstvena je poststrukturalističkim teorijama umjetnosti i zasniva se na pretpostavkama da: (1) svako umjetničko djelo proizvodi ili prenosi značenja; (2) značenja likovnog umjetničkog djela analogna su jezičkim značenjima, budući da je umjetničko djelo struktura znakova; (3) idealni model proizvodnje i prenošenja značenja je tekst. Po Jacquesu Derridai književni tekst je prag pisma koji filozofija treba prijeći da bi došla do sebe kao oblika proizvodnje značenja, smisla i vrijednosti; (4) stoga i likovno umjetničko djelo treba promatrati kao specifičnu vrstu teksta (vizualni, likovni, pikturalni, skulpturalni, ambijentalni ili bihevioralni tekst); (5) stoga umjetnost treba opisati i objasniti kao tekstualnu praksu. Tekst je oblik proizvodnje značenja i suočavanja različitih značenjskih modela (intertekstualnost). Tekstom kao modelom (sredstvom) proizvodnje značenja podjednako se opisuju govorni jezik, književni tekst, politički tekst, ljudsko ponašanje, reklame, film, fotografije i likovna djela. To je moguće jer se umjetničko djelo ne promatra kao morfološki i ontološki zasnovan unikatni predmet (trag bića, stvoreno djelo, proizvod ljudskog rada) nego kao oblik specifičnog jezičkog rada kojim se proizvode (uvode u kulturu i razmjenjuju) značenja drugog stupnja u odnosu na prirodni govor.

LITERATURA: Bart16, Benj4, Coh1, Cve7, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dav1, Dick1, Ec1, Elt1, Gene2, Gene3, Harr1, Ing1, Ing2, Kenn1, Marg1, Marg2, Marg3, Sus2, Šuv63, Tat1, Wollh1, Wollh4, Weit1

Statement. Statement (izjava) je tekst kojim umjetnik iznosi individualni stav o umjetničkom radu, svijetu umjetnosti, teoriji umjetnosti, kulturi, društvu, politici, seksualnosti. Statement se razlikuje od manifesta po tome što nije objava umjetničkog ili političkog revolucionarnog programa i vizije nego iskaz umjetnikovog osobnog stava. Statementom umjetnik ne najavljuje promjenu umjetnosti i društva nego iznosi individualno, kritičko, autokritičko i samoodređujuće

viđenje vlastite uloge u umjetnosti i društvu. Zamisao statementa svojstvena je umjetnosti od apstraktnog ekspresionizma kasnih 40-ih do postmodernizama 80-ih i 90-ih godina.
Razlikuje se: (1) statement kao autopoetički stav; (2) statement kao stav o politici, društvu i kulturi; (3) statement kao metajezički umjetnički rad; (4) statement kao metaforička izjava o duhovnom kontekstu rada; (5) statement kao postmodernistička izgradnja-razgradnja subjektivnosti.
Autopoetičkim statementom umjetnik iznosi stvaralačka polazišta, pretpostavke i koncepte postupka i realizacije rada. Autopoetički statement je u funkciji razumijevanja postupka stvaranja djela i konteksta pojavljivanja djela. To nije umjetničko djelo nego metajezik o umjetnosti. Karakterističan primjer autopoetičkog statementa je tekst američkog kipara Carla Andrea:
"Tijek povijesnog razvoja / Skulptura kao forma / Skulptura kao struktura / Struktura kao mjesto.
Određeno vrijeme rezao sam u stvarima. Zatim sam shvatio da je ono što sam rezao bilo rezanje. Radije nego da režem u materijalu, ja upotrebljavam materijal kao rezanje prostora. Moje djelo je ateističko, materijalističko i univerzalno. Ono je bezbožno zato što je lišeno transcendentalne forme, spiritualne ili intelektualne kvalitete. Materijalističko jer je sazdano od svojih vlastitih materijala, bez pretenzija sličnosti drugim materijalima. A univerzalno zato što je njegova forma podjednako dostupna svim ljudima. U ovom trenutku moja idealna skulptura je cesta" (1966.).
Kao etički i politički stav umjetnika o odnosu umjetnosti, kulture i društva, statement je stav koji umjetnik izvodi iz konteksta umjetnosti, usmjeravajući ga izvanumjetničkim društvenim odnosima. Politički i etički stav mogu biti subjektivni izraz umjetnikovog odnosa prema društvu, ali i dio političke strategije u političkoj umjetnosti. Subjektivni alegorijski stav umjetnika prema političkom je izjava slikara Barnetta Newmana: "Umjesto rada s dijelovima prostora, radim s čitavim prostorom. Prostor je pun značenja, ali ona trebaju proizlaziti iz pogleda a ne iz riječi. Osjećam ipak da je prostor upleten u afirmiranje slobode; u odbijanje dogmatskog principa i svakog dogmatskog života. Prošlo je skoro 15 godina otkako me je Harold Rosenberg zadirkivao da objasnim što jedno od mojih platna može značiti ljudima. Moj odgovor je bio, ako bi ga on ili drugi mogli pročitati na odgovarajući način, to bi rezultiralo krajem državnog kapitalizma i svakog totalitarizma. Ovaj odgovor još uvijek vrijedi." (1962.)
Kao izraz političkog uvjerenja i djelovanja umjetnika, statement je svojstven kasnoj konceptualnoj umjetnosti 70-ih godina, u kojoj je dobio oblike direktnog političkog stava kojim se iz umjetnosti prelazi u svijet političke akcije. Karakteristični su statementi autora okupljenih oko njujorškog časopisa *The Fox* koji je djelovao u okviru kritičke teorije grupe *Art&Language*. U tom kontekstu je beogradski konceptualni umjetnik i suradnik časopisa *The Fox* Zoran Popović realizirao svoje političke statemente u mediju filma, izgovarajući tekst: "Pritisak kulturnog imperijalizma, kao i snažne suprotnosti u kontekstu gdje živim čine da moj rad bude eksplicitniji u društvenom sadržaju. Ne želim tupo reproducirati estetske umjetničke objekte. Stoga predlažem rad na socijalnoj umjetnosti kao nečemu što je po definiciji suprotno od umjetnosti radi umjetnosti, kao i od oficijelne takozvane angažirane umjetnosti, tj. od svake vrste socrealizma koji je po pravilu nametnut od države, a koji je odvratna apologetska umjetnost. 1. To znači: za principijelnu kritiku neupitnog formalizma u umjetnosti, tj. umjetnosti radi umjetnosti, koja u posebnim uvjetima prerasta u policajca čuvara kulturnog konformizma, pa tako i prevladanih društvenih odnosa. 2. To znači: za principijelnu kritiku društvenih snaga koje otuđeno vladaju, tj. zloupotrebljavaju svoje pozicije vlasti tako što administrativni i dogmatski propisuju pravila kako umjetnost mora izgledati i što je to umjetnost" (1976.).
Kao umjetničko djelo, statement je tipičan oblik rada u ranoj konceptualnoj umjetnosti. Kao umjetničko djelo, statement je i postupak tekstualne umjetnosti kojim se pisana izjava ili stav izlažu ili objavljuju kao umjetničko djelo. Statementi konceptualnog umjetnika Iana Wilsona uglavnom su jedna rečenica ili dio rečenice: "Oralni jezik" ili "Oralna umjetnost", koji su opis njegovog rada (koristi govorni jezik u svijetu umjetnosti), tema o kojoj govori u radovima i zapis samog rada. S druge strane, ponašanje umjetnika se može tumačiti kao iskazivanje političkog, etičkog, rodnog, estetskog ili antiestetskog stava. Na primjer, vizualni plakat Roberta Morrisa na kojem je prikazan u neo-naci erotičnoj pozi (1974.) govori o njegovim političkim stavovima.
Statement u konceptualnoj umjetnosti ukazuje da su govor o umjetnosti i umjetnost jedno te isto, odnosno da umjetnički rad interpretativno kruži od umjetničkog djela, preko ponašanja umjetnika, do izlaganja umjetnikovog stava, namjera i ciljeva kao aspekata umjetničkog djela. Statement je oblik autorefleksivne analize i govori o umjetnosti pokazujući kako se govori o umjetnosti.
Za postavangardne umjetnike koji djeluju u području land arta, horizontalne plastike, ambijentalne umjetnosti i performansa, statement je metaforično sredstvo kojim opisuju duhovne, transcendentne i arhetipske okvire rada. Na primjer, engleski umjetnik

Hamish Fulton, koji putuje po egzotičnim krajevima širom svijeta, svoj rad opisuje sljedećim riječima: "Forma moje umjetnosti je kratko putovanje – izvedeno šetnjom u pejzažu. Vrijeme u prisutnosti prirode. Utjecaj i akumulacija. Tvari i čestice snage. Svjetlost dana i tama noći. Krug i neprepoznatljivi oblik" (1986.).
Statement je i postmodernistički govor o, između ostalog, životu, osobnim iskustvima, seksualnosti, ekonomiji, funkcioniranju u svijetu umjetnosti. Statementom se stvara jezik subjektivnosti: "Ne obraćaj mi se. Ne budi ljubazan sa mnom. Ne trudi se oko toga da mi bude lijepo. Ne opuštaj se. Ja ću skinuti osmijeh s tvojeg lica. Ti ne misliš da ja ne znam što se događa. Ti misliš da se bojim reagirati..." (Jenny Holzer, 1979.-1982.). Postmodernistički statement koristi različite oblike govora: intervju, medijsko obraćanje, autobiografsku priču, šalu, scenski govor. Na primjer, Richard Prince kratke šale, viceve i anegdote koristi kao statemente koji otkrivaju društvene vrijednosti i značenja suvremene američke kulture: "Otišao sam psihijatru. Rekao mi je: Recite mi sve. To sam učinio i sada on čini ono što sam ja činio".

LITERATURA: Albe1, Bele1, Bur1, Chip1, Franze1, Golds3, Harr45, Holz1, Hopt1, Hue1, Jud1, Kosu14, Lipp10, Mey1, Picc1, Picc2, Princ1, Rain2, Schwa1, Sti1, Wallis2, Wein1, Witk1

Stil. Stil je način pisanja, ponašanja i umjetničkog izražavanja, skup zajedničkih obilježja koji istraživani objekt povezuje s drugim srodnim pojavama u kulturi i umjetnosti. Stilske karakteristike mogu biti zajedničke otvorenom skupu književnih ili filozofskih tekstova, skupu umjetničkih djela ali i oblicima ponašanja u određenoj kulturi. Kada stil postane masovno prihvaćen u kulturi, on postaje moda. Ako se jedan stil prihvati u umjetnosti i kulturi, tada se njime lako i neposredno izražavaju, prikazuju i komuniciraju različite teme. Stil omogućava prikazivanje, komuniciranje i izražavanje teških, neobičnih, novih i neočekivanih sadržaja i tema na prihvatljiv način. Kada stil postaje skup pravila, klišeja i shema na osnovi kojih različiti subjekti mogu izražavati, prikazivati i komunicirati svoje zamisli, vizije, stavove, emocije i namjere, pretvara se u tradiciju. Kada je riječ o stilu jednog slikara ili kipara, tada stil označava nešto posebno, izdvojeno, osobno i karakteristično za tog autora.
U povijesti umjetnosti stil je termin kojim se označava skup umjetničkih djela sa zajedničkim ili bar srodnim obilježjima (kolorit, kompozicija, tema, žanr i, ponekad, tehnika) u određenom povijesnom razdoblju. *Veliki stil* pripada povijesnim epohama XVIII. i XIX. stoljeća. U užem smislu, stil je deskriptivna oznaka likovnih razlika i srodnosti umjetničkih djela. Nelson Goodman u semiotičkom smislu stil definira kao skup svojstava simboličkog funkcioniranja umjetničkog rada koji karakterizira jednog autora, razdoblje, mjesto ili školu. Značenje umjetničkog djela je ono što promatrač podrazumijeva promatrajući sliku ili skulpturu u okviru njenog stila. U umjetnosti XX. stoljeća stil je oznaka kojom se označavaju prepoznatljive odlike likovnog, vizualnog, bihevioralnog ili konceptualnog izražavanja, prikazivanja i komuniciranja individualnog umjetnika ili grupe umjetnika. Stil je površinski prepoznatljiv izraz (naznaka, karakteristika, specifična upotreba boje, karakteristični princip kompozicije, tipični simboli, na primjer, u kasnim Picassovim djelima: *Slikar i njegov model*, 1963.) umjetničkih ostvarenja u okviru pokreta i paradigme umjetnosti. Svaki pokret zasniva se na specifičnom stilu. Da bi djelovanje više umjetnika postalo pokret, osim izdvajanja i specificiranja srodnosti u koloritu, kompoziciji, temi, žanru i tehnikama, potrebna je i dimenzija duhovnog, etičkog, ideološkog, estetičkog i konceptualnog oblikovanja svijeta umjetnosti u kojem ti umjetnici djeluju.

LITERATURA: Altie1, Baud6, Bax4, Bry3, Carn1, Carr4, Carolln2, Chee1, Els1, Fern1, Good3, Hadj1, Kau1, Kem1, Lang1, Mox2, Nelso1, Robi1, Türr1, Usp1, Wart1, Wölf1, Wölf2

Strip i umjetnost. Strip je priča u slikama, narativno vizualna forma. Strukturu stripa čine: (1) nizovi sličica ili vinjeta s crtežima koji prikazuju faze (sekvence) priče; (2) prateći tekst komentara i dijaloga. Strip je karakterističan za masovnu kulturu modernog doba. Autor prvog stripa je Richard Felton Outcault, a objavljen je 1895. godine u njujorškom časopisu *The World.* Odnos stripa i umjetnosti očituje tri tendencije: (1) umjetnost stripa ili umjetničko u stripu (izražavanje autonomnog umjetničkog svojstva stripa) - pristup karakterističan za modernistički strip 50-ih i 60-ih godina; (2) stvaranje umjetničkog stripa narušavanjem koncepcija modernističkog stripa razbijanjem narativne logike priče i sekvenci stripa u antistripu i underground stripu - karakteristično za kasni modernizam i postmodernu; (3) primjena tehnika crtanja stripa u slikarstvu, upotreba postojećih stripova kao kolažnog materijala u slikarstvu, grafici, asamblažima i kolažima i stvaranje stripa kao umjetničkog djela.
Marcel Duchamp i Man Ray su u časopisu *New York Dada* (1921.) zastupali stav da treba koristiti popularne stripove kao materijal umjetničkog stvaranja. Prvu kolažno-montažnu upotrebu stripa predstavlja post-dadaistički kolaž Kurta Schwittersa *Za Kate* (1947.). Kalifornijski umjetnik Jess Collins realizirao je seriju

kolaža (1953.-1959.) radeći novu montažu ili montažnu reciklažu popularnog stripa *Dick Tracey*. Rezultat njegovih montaža su grupe vinjeta nadrealnog sadržaja u kojima je istaknut prikriveni homoerotizam originalnog stripa. Neposredni interes za strip kao uzor i temu slikarstva pokazali su pripadnici *pop arta* u Sjedinjenim Američkim Državama i narativne figuracije u Europi. Andy Warhol koristio je serijalnu strukturu stripa u serijama portreta Marilyn Monroe i Jacqueline Kennedy. U seriji serigrafija *Prebrza vožnja* (1963.) Robert Rauschenberg koristio je rezove i neočekivane montaže, ukazujući na polazišta u stripu, animiranim i kriminalističkim filmovima. Roy Lichtenstein slikarski je tematizirao umjetnost stripa, doslovno prikazujući scene (pojedine sekvence) iz postojećih stripova, stvarao je nove situacije ili prikazivao djela visoke umjetnosti (Picassove portrete) u stilizacijama stripa. Lichtenstein je iznio stav da ga zanima prikazivanje one vrste antisenzibilnosti i grubog pojednostavljivanja koje prožima moderno potrošačko društvo. Doslovno kopiranje i uvećavanje vinjeta stripa do velikih galerijskih formata stvara alegorije potrošačkog i površnog duha. Karakteristično je da on u prenaglašavanju i doslovnom povećavanju karakteristika stripa slikama prikazuje i povećane točke tiskarskog rastera, čime jedan vid tehničke kvalitete masovne reprodukcije pretvara u estetsko (poentilističko) svojstvo slikarstva. U europskoj narativnoj figuraciji strip se ne koristi kao neutralna estetska osnova tematizacije slikarstva nego kao polazište brutalnog, ironijskog i kritičkog postupka razmatranja suvremene masovne kulture. Umjetnici kao što su Oyvind Fahlstrom, Erró, Hervé Télémaque, Bernard Rancillac, Valerio Adami, Aldo Mondino, Achille Perilli i Pablo Echauren koriste strip kao osnovu obnove i razvoja figurativne kritičke naracije u slikarstvu. Na primjer, Télémaque se odriče slikarskih kvaliteta i prilagođava svoj stil stilizacijama stripa, prikazujući na jednoj slici dvije do tri vinjete. Apsurd prikazanih scena Rancillac naglašava time što oblake (*banner*, prostor za dijaloški tekst u stripu) ostavlja kao bijeli prostor bez teksta, odnosno, prostor slike ostavlja bijelim, dok oblake ispunjava figurama. Tijekom ranih 60-ih američki slikar Ad Reinhardt za umjetničke časopise radi fantastičke crteže-stripove kojima podvrgava kritici svijet umjetnosti njujorškog visokog modernizma. Za Reinhardta strip je sredstvo kritičkog i satiričkog prikazivanja vrijednosti, pravila, ciljeva i oblika ponašanja svijeta umjetnosti.

Tijekom 60-ih i 70-ih godina utjecaj stripa prepoznaje se u vizualnoj i konkretnoj poeziji, ali i u konceptualnoj i postkonceptualnoj umjetnosti. Karakteristične primjere programiranog stripa sredinom 60-ih godina razvija član grupe *OHO* Marko Pogačnik. U kompleksnija djela ubraja se rad *Strip dana* (1969.). Narativnu strukturu stripa Pogačnik je transformirao u konkretne i formalne elemente crtačkog i prostornog kombiniranja. Strip kao graničnu formu tekstualnih i vizualnih umjetnosti, koristili su i Vujica Rešin Tucić (*Struganje mašte – vizualni roman – esej – poema*, 1970.-1982.) i pripadnici grupe *Bosch+Bosch* Slavko Matković i Balint Szombathy. Američki konceptualni umjetnik Douglas Huebler razvio je strategiju kritičkog stripa, na primjer, u knjizi *Krokodilske suze*. Koristeći strip kao konceptualni i tekstualni model prikazivanja, on je u formi stripa istražio karakteristične ekonomske, modne, mitološke, političke i bihevioralne odnose u suvremenom društvu. Njegovi radovi su dokumenti karakterističnih kodova suvremenog potrošačkog društva. Kanadski umjetnici Carole Conde i Karl Beveridge, koji su bliski političkom aktivizmu njujorškog ogranka konceptualističke grupe *Art&Language*, koriste strip kao sredstvo kritičke, propagandne i revolucionarne borbe u svijetu umjetnosti i kulturi. Oni su koristili specifičnu formu stripa koja je nastala zahvaljujući dizajnu sovjetskih socrealističkih plakata i maoističkim propagandnim i pedagoškim publikacijama. Tijekom 80-ih ikonografija stripa postaje karakteristična za istočnoeuropske umjetnike postsocijalističke ere koji stvaraju paradoksalne i karikaturalne spojeve zapadnog stripa i istočnih propagandnih poruka (Milan Knižak, Zoran Popović, Vlado Martek, Ilja Kabakov) dekonstruirajući kasnosocijalistička i postsocijalistička proturječja ideološkog i potrošačkog društva. Vizualni i semantički potencijal stripa koriste i američki neokonceptualni umjetnici Cindy Sherman, Matt Mullican, Richard Prince. Za njih je strip jedan od elemenata artificijelne simulacijske hiperrealnosti koju razotkrivaju provociranjem potrošačke želje. Strip se tretira kao oblik produciranja stvarnosti i svijesti kroz fragmentarne kolažno-montažne odnose tragova slika i jezika masovne kulture.

LITERATURA: Brooks, Ćos2, Geno2, Huel, Lipp10, Matk2, Mun1, Pog1, Pos1, Št1, Šuv124, Tir1, Tuc1

Stroga misao. Stroga misao je, po Ješi Denegriju, odlika umjetnosti 90-ih godina koja predstavlja otklon u odnosu na *meku misao* i *meki izraz* eklektičnog postmodernizma, što znači da eksplicitno ukazuje na značaj jakog i autonomnog subjekta, važnost ontološke konstitucije djela (morfologija, kompozicija, struktura), definirani stilski model, medijska preciznost, navođenje zamisli projekta (djelo kao izraz projekta), upotreba oštrih/tvrdih formi i postavljanje temeljnih pitanja identiteta (umjetnosti, estetike, etike

i politike). Denegrijevim riječima: "Poslije više od desetljeća dugog perioda u kojem je dominiralo stanje duha zasnovano na tipično postmodernističkoj *mekoj misli* ponovno je, naime, u opticaju neko sasvim drugačije stanje duha u kojem dolazi do izražaja *stroga misao* kao upis čvrstog subjekta u medijima i materijalima umjetničkih formulacija." Pojava *stroge misli* je posljedica promjena u samom jeziku umjetnosti, ali i u dramatičnim društveno-povijesnim okolnostima postsocijalizma koje zahtijevaju preispitivanje statusa i smisla subjekta umjetnosti. Zamisao *stroge misli* pokazuje da se pozicije/stavovi u umjetnosti ne zauzimaju jednom zauvijek nego da dinamika povijesti umjetnosti uvjetuje promjene, reakcije, udare, protuudare, smjene, povratke, korekcije, pre-pletanje, itd. u umjetnosti i teoriji umjetnosti.

LITERATURA: Den93, Den95, Ug2

Struktura. Struktura je skup međusobno povezanih elemenata i elemenata u međusobnom odnosu, čija su specifična i opća svojstva određena zakonom (pravilom) cjeline ili zakonom (pravilom) unutarnjih odnosa elemenata. S obzirom da je sastavljen od elemenata koji uvjetuju jedni druge, svaki se sistem razlikuje od ostalih sistema unutrašnjom povezanošću elemenata, povezanošću koja čini njihovu strukturu. U upotrebi su dvije definicije strukture: (1) teorijsko-strukturalistička definicija, koja pokazuje da se pojam strukture ne odnosi na empirijsku realnost nego na modele koji su po njoj konstruirani, koji je prikazuju, opisuju ili interpretiraju i (2) kolokvijalno, tehničko određenje strukture kao konkretnog odnosa više elemenata koji čine cjelinu ili sistem. U najopćenitijem smislu, pojam strukture određuju sljedeća svojstva: (1) razlikovno svojstvo - svaki element, time što je element strukture, razlikuje se od drugih pojedinačnih elemenata ili elemenata drugih struktura; (2) svojstvo totaliteta ili sistema - pojedinačna svojstva elemenata strukture određena su njihovim funkcionalnim mjestom u cjelini, tj. prirodom, zakonom ili pravilom cjeline koje upravlja odnosima elemenata; (3) svojstvo transformacije - u svakoj strukturi razlikuju se njezini elementi, transformacije kojima se elementi uvode i povezuju u unutrašnje odnose strukture i uspostavljene odnose elemenata koji čine strukturu; (4) svojstvo autoregulacije - strukture su zatvorene i uvijek teže održavanju uspostavljenog poretka, što znači da transformacije svojstvene strukturi ne vode izvan njezinih granica nego stvaraju elemente koji pripadaju strukturi i održavaju njezina svojstva i odnose, tj. potvrđuju njezinu prirodu, zakon ili pravilo povezivanja i odnosa; (5) uočavanje pravilnosti u odnosima elemenata strukture omogućava predviđanje reakcije (ponašanja, primjene) modela u slučaju promjene nekog od njezinih elemenata; (6) strukturalni model istraživanja mora biti tako konstruiran, da njegovo funkcioniranje može objasniti sve promatrane činjenice.

Struktura je u umjetnosti i kulturi najčešće ujedno i poredak elemenata kojim se uspostavljaju oblik i zakon ili pravilo poretka. Struktura nije kompozicija u književnom ili likovnom smislu. Likovna kompozicija je konkretni primjer estetske ili umjetničke organiziranosti djela kao složenog odnosa likovnih elemenata, a struktura je likovni i konceptualni poredak koji omogućava uspostavljanje kompozicije kao odnosa elemenata u okviru neke cjeline. Strukturalni odnos nije svojstvo svake cjeline nego svojstvo diskretnih cjelina zasnovanih na uočljivim elementima, kao i elementima koji se međusobno razlikuju i imaju međusobne odnose. Da bi neki skup elemenata bio sistem: (1) njegovi elementi moraju biti u strukturalnom odnosu uspostavljanja i prihvaćanja zakona ili pravila cjeline; (2) sistem je nadređen strukturalnom odnosu, budući da može povezivati, artikulirati i upravljati međusobno različitim strukturama. Slikarstvo kao disciplina ima odlike sistema, budući da povezuje različite strukturalne odnose takvih strukturalnih podsistema kao što su slika, odnos slike i slikara, slike i promatrača, slike i slike, slike i slikarstva i njima upravlja. U terminologiji likovne kritike i teorije umjetnosti pojmovi sistem i struktura često se upotrebljavaju kao sinonimi. Razlikuju se pojmovi vizualne, likovne (pikturalne, skulpturalne) i strukture označavanja.

Vizualna struktura je svaki prirodni ili artificijelni poredak elemenata koji se percipiraju osjetilom vida. Razlikuju se sljedeći pristupi: (1) vizualna struktura je poredak vizualnog zadan kao konkretno stanje stvari (objekt, slika, skulptura, ambijent, performans) koji se percipira osjetilom vida; (2) vizualna struktura je odnos koji se uspostavlja između poretka (objekta, slike, skulpture, ambijenta, događaja) i oka koje ga percipira; (3) vizualna struktura je umjetni teorijski model kojim se opisuju, simuliraju i prikazuju složeni prirodni ili artificijelni vizualni fenomeni. U artificijelnim vizualnim strukturama pojavljuje se i četvrti pristup: vizualna struktura je posebni zakon, pravilo, koncept, nacrt, logika ili intuicija koja određuje način stvaranja vizualnog poretka, vizualni izgled poretka, unutrašnje odnose elemenata i vanjske odnose strukture i oka koje percipira taj poredak.

Sljedeća bitna svojstva likovne strukture su: (1) likovne strukture su artificijelne vizualne strukture; (2) likovne strukture su umjetničke strukture i zato uz vizualne karakteristike formiraju i strukturalne odnose značenjskog i vrijednosnog karaktera specifičnog za

umjetnička djela; (3) likovne strukture nisu bilo koje vizualne i umjetničke strukture nego one utemeljene u slikarstvu, skulpturi i grafici, odnosno u širem smislu, onim disciplinama ili praksama koje su nastale evolucijom ili revolucijom likovnih umjetnosti (objekti, asamblaži, ready-madei, instalacije, ambijenti, performansi, tekstovi umjetnika). Pikturalna struktura je plošna struktura. Skulpturalna struktura je objektna i prostorna struktura.

Kao umjetnička struktura likovna struktura je kulturom određeni način i efekt uspostavljanja značenja, smisla i vrijednosti i zato se određuje kao produkt i efekt označiteljske prakse, tj. kao vizualni i likovni tekst. Na primjer, struktura slike je površina koja se vidi kao sistem unutrašnjih međusobnih odnosa elemenata (boja, mrlja, linija, točki) koji je čine. Ti likovni elementi nisu lingvistički znakovi ni vizualni aspekti bez značenja nego elementi, čije povezivanje stvara smisao, značenja i vrijednosti slike. Značenje elemenata slike uspostavlja se ukazivanjem na druge elemente slike, odnoseći se pikturalno i konceptualno prema kompoziciji slike. Odnos se realizira kao međusobni odnos, uspostavljanje razlika i transformacija u okviru slike. Postojanje strukture slike i sistema slikarstva omogućava uvođenje proizvoljnog, slučajnog, nemotiviranog ili motiviranog likovnog, pa čak i izvanlikovnog elementa u sliku, koji time postaje ne samo perceptivno značajan nego i značenjski određen. Ono što sliku određuje i specificira kao strukturalni vizualni poredak jest preobrazba vizualnog poretka u značenjski poredak smisla i vrijednosti umjetnosti i kulture. Mogućnost preobrazbe osjetilnog doživljaja ili vizualno opažajnog objekta kakva je slika, u smisleni značenjski i vrijednosni poredak umjetnosti je bitno svojstvo razumijevanja neke površine kao umjetničkog djela i njezinog razlikovanja od beskrajnog broja opažajnih površina u svijetu.

U teoriji umjetnosti XX. stoljeća razlikuju se dva karakteristična pristupa pojmu strukture: (1) teorijski semiološki pristup (Umberto Eco, Jean-Louis Schefer, Marcelin Pleynet, Braco Rotar, Rosalind Krauss, Norman Bryson), po kojem se pojam strukture kao teorijski model može i treba primijeniti u analizi svake pojedinačne slike ili umjetničkog djela, bez obzira na stil, pravac ili epohu; (2) poetički strukturalni pristup, svojstven neokonstruktivističkoj umjetnosti, konkretnoj poeziji, minimalnoj umjetnosti, konceptualnoj umjetnosti i semio umjetnosti, koji ukazuje na strukturu kao okvir smisla i plan stvaranja umjetničkih djela.

LITERATURA: Bart15, Burnh10, Culler1, Kolib6, Levis1, Levis3, Levis4, Lot1, Lot5, Majer1, Marks1, Miš2, Muk2, Pia1, Pir2, Pley6, Prot9, Šuv7

Strukturalizam. Strukturalizam je teorijski interdisciplinarni pokret u Francuskoj 50-ih i 60-ih godina. Strukturalizam se zasniva na formalno-strukturalnom tumačenju kulture i simbolizaciji prirode. Po Rolandu Barthesu, strukturalizam je postupak analiziranja i istraživanja tvorevina kulture izveden iz metoda suvremene lingvistike.

Pojmove struktura, strukturalno i princip strukture uveli su lingvisti 30-ih godina i predstavljaju reakciju na isključivo povijesnu interpretaciju jezika. Predavanja iz lingvistike Ferdinanda de Saussurea su osnova nastanka strukturalne lingvistike i, kasnije strukturalističke semiotike, iako on nikada nije upotrijebio termin struktura. Roman Jakobson i Jurij Tinjanov u eseju *Problemi proučavanja književnosti i jezika*, dovršavajući krajem 20-ih formalističku teoriju, utvrdili su metode književne strukturalne analize. Pod utjecajem Jakobsona, autori praškog lingvističkog kruga koristili su i razradili termin struktura u modernom strukturalističkom smislu. Danski lingvist Louis Hjelmslev strukturalnu je lingvistiku definirao kao skup istraživanja zasnovanih na hipotezi po kojoj je znanstveno opravdano opisati jezik kao autonomni entitet unutrašnjih ovisnosti, tj. kao strukturu. Strukturalizam se vezuje i za Claudea Lévi-Straussa, tvorca strukturalne antropologije. On je zamisao strukture primijenio na istraživanje društvenih odnosa. Pojam strukture ne odnosi se na empirijsku stvarnost nego na modele koji su po njoj konstruirani. Istraživanje struktura ne čini posebno područje nego je primjenljivo na najrazličitije društvene, kulturne i umjetničke pojave.

Strukturalizam je relativistička teorija, budući da ne otkriva kategorije (smisao) u svijetu, nego ih stvara u semantičkim sistemima i shemama koje daje objektu proučavanja. Strukturalizam pokazuje da se realno ne može spoznati, da kada se govori o realnom, govori se o modelima (sheme, prikazi) realnog. Strukturalizam se ne zasniva na metodama odražavanja ili mimezisa, njega ne zanimaju toliko relacije istinitosti modela i reference (predmet koji model simulira, prikazuje, modelira), koliko razlike između pojedinih modela u jeziku teorije. Strukturalizam je bliži formalnim (matematika, logika, semiotika, lingvistika) nego prirodnim ili društvenim znanostima, kako po svojoj metodi modeliranja, tako i po zahtjevima metodološke strogosti. Metodološka strogost i formalna zasnovanost izražavaju se u semiotičkim analizama. Strukturalizam je antiesencijalistička teorija, budući da pojam strukture ne definira kao univerzalni oblik i bit pojavnosti oblika svijeta nego kao izraz logike modeliranja oblika i njegovih prikaza. Strukturalizam suprotstavlja sinkronijsko (ahisto-

rijsko) dijakronijskom (historijskom) tumačenju. Vremenski lanac (događaji) zamjenjuje se bezvremenim, sinkronim poretkom. Najjednostavniji sinkroni poredak je binarna opozicija (+ -, muško-žensko, označeno-označitelj). Strukturalizam je nastao odbacivanjem fenomenoloških kontemplativnih i spekulativnih uranjanja u objekt izučavanja. Predmet strukturalizma nisu toliko pojave (pojavljivanje objekta), koliko odnosi objekta i poretka u kojem on nastaje i djeluje. Osnovni zadatak strukturalističke teorije nije otkrivanje značenja, izvornog smisla ili nova interpretacija kao u hermeneutici i fenomenologiji, nego određivanje, skiciranje i modeliranje sistema u kojem proučavani objekt nastaje i funkcionira.

Strukturalizam se razvijao kao strukturalna lingvistika, strukturalna antropologija, strukturalistička psihoanaliza, strukturalistička teorija književnosti, strukturalistička teorija ideologije, strukturalistička estetika, strukturalistička teorija vizualnih umjetnosti. Strukturalističku antropologiju razvio je Claude Lévi-Strauss. Zasniva se na proučavanju mikrosocijalnih i makrosocijalnih društvenih struktura i formalnih izraza njihove kulture. Strukturalističku psihoanalizu ili lacanovsku školu teorijske psihoanalize osnovao je Jacques Lacan. Njegova teorija je strukturalistička, budući da Freudovu psihoanalizu reinterpretira metodama strukturalne lingvistike. Strukturalističku teoriju književnosti razrađivali su Roland Barthes, Cvetan Todorov, Gérard Genette, Julia Kristeva, Philippe Sollers. Strukturalistička teorija književnosti zasniva se na primjeni lingvističkih analiza na poredak književnog teksta, pri čemu se književni jezik shvaća kao sekundarna struktura (struktura strukture) unutar sistema prirodnog pisanog jezika. Strukturalističku teoriju ideologije razvio je Louis Althusser, povezujući marksističku kritičku teoriju sa strukturalističkim prikazivanjem i modeliranjem ideoloških aparata, odnosom i razmjenom (komunikacije) u sistemima kulture. Strukturalistička estetika je tehnički pojam: ona ne označava filozofski pravac nego primjenu različitih strukturalnih modela (semiotika, semiologija, teorija informacija) na opća pitanja tradicionalne estetike i suvremenih proučavanja umjetnosti. Strukturalističkom estetikom bavili su se francuski teoretičari od Barthesa do Foucaulta i drugi europski semiolozi: Umberto Eco, Abraham Moles, Max Bense i pripadnici sovjetske semiotike (Tartuska škola). U području semiotike i semiologije slikarstva, strukturalnom analizom likovnih umjetnosti bavili su se: Jean-Louis Schefer, Roland Barthes, Louis Marin, Marcelin Pleynet, Braco Rotar, Jack Burnham.

Strukturalnom umjetnošću može se nazvati više različitih pokreta koji su se direktno pozivali na strukturalističku teoriju ili su djelovali u otvorenom polju strukturalističkog duha vremena: neokonstruktivizam, nove tendencije, kompjutorska umjetnost, kinetička umjetnost, sistemsko slikarstvo, postgeometrijska apstrakcija, primarne strukture, minimalna umjetnost i postminimalna umjetnost.

Ovi pokreti mogu se nazvati strukturalnim ili, čak, strukturalističkim jer: (1) umjetničko djelo promatraju kao model elemenata i njihovih odnosa, a ne kao stvaralački intuitivni fenomen; (2) umjetnost definiraju kao sistem odnosa koji određuje i uvjetuje značenja, izgled, materijalnu strukturu djela, tj. djelo je funkcija cjeline kojoj pripada, a to je umjetnost; (3) umjetnički postupak zasniva se na formalnim postupcima stvaranja djela povezivanjem elemenata u poredak (likovnih, vizualnih, prostornih, prostorno-vremenskih, znakovnih) odnosa, tj. postupak stvaranja naziva se strukturiranje djela, jer djelo nije homogeno i cjelovito nego struktura (povezanost) diskretnih elemenata koji svoja pojedinačna svojstva podređuju zakonima cjeline. Strukturalistička umjetnost je postgeometrijska, budući da se vizualne strukture zasnivaju na općenitijim pravilima od pravila geometrije: pravilima teorije skupova, topologije, logike, Gestalt teorije, matematičke teorije kombinacija, teorije vjerojatnosti, semiotike i lingvistike.

LITERATURA: Alt1, Bart5, Culler2, Fuo6, Lac2, Lac6, Levis1, Levis3, Levis4, Majer1, Marks1, Miloš2, Pia1, Pley6, Turko2, Žiž1

Subjekt. Subjekt umjetnosti je umjetnik, odnosno osoba koja stvara, proizvodi ili projektira umjetničko djelo i svijet umjetnosti. Pojam subjekta određuje se kao: (1) pojam biološkog i duhovnog bića koje uzrokuje i stvara djelo i koje uvijek ostaje izvan djela (postoji jasna razlika između autorovog subjekta i objekta proizvoda); (2) društveno, kulturom određeno i egzistencijalno biće koje uzrokuje i stvara djelo i koje prikazuje i zastupa djelo u komunikaciji s drugim subjektima društva, kulture i svijeta umjetnosti; (3) jezička hipoteza o biološkom i društvenom biću koje se iščitava iz djela, odnosno djelo svojim značenjima, smislom i vrijednostima uvijek uobličuje zamisao subjekta umjetnosti (slikara, kipara, pisca, režisera), pri čemu ta zamisao ne mora odgovarati realnom tvorcu djela. Kao aktualni svijet moderne i postmoderne kulture, svijet umjetnosti čine različiti subjekti različitog interesa kao što su: subjekt umjetnosti ili umjetnik, subjekt kritike ili kritičar, subjekt galerijskog i muzejskog rada ili kustos, subjekti recepcije ili publika. Svijet umjetnosti je svijet intersubjektivnih odnosa uspostavljanja i razmjene rada, smisla, značenja i vrijednosti. U modernoj i postmodernoj um-

jetnosti izdvaja se više karakterističnih modela subjekta.

Subjekt modernog umjetnika je uspostavljen u francuskoj kulturi tijekom XIX. stoljeća kao subjekt građanskog umjetnika, a to znači stvaraoca autonomnog s obzirom na svakodnevne funkcije proizvodnje, razmjene i potrošnje u kapitalističkom društvu. Moderni umjetnik nije više samo zanatlija (onaj koji radi umjetnost) nego i onaj koji stvara nove i progresivne mogućnosti života izvan utilitarne svakodnevnice. Tako nastaju tipovi angažiranog slikara (Gustave Courbet), građanina (Édouard Manet, Claude Monet, Henri Matisse), boema-dendija (Auguste Renoir, Edgar Degas), usamljenika (Paul Cézanne), ukletog boema (Vincent van Gogh), nomada (Paul Gauguin), modernog majstora (Pablo Picasso, Henri Matisse, Paul Klee, Vasilij Kandinski), vođe avangardističkog pokreta (Filippo Tommaso Marinetti, Karel Teige, Ljubomir Micić, André Breton), individualnog avangardista (Marcel Duchamp, Francis Picabia, Hans Arp, Kurt Schwitters), umjetnika utopista (Kazimir Maljevič, Vladimir Tatljin, Aleksandar Rodčenko, Walter Gropius), umjetnika znanstvenika (Georges Seurat, László Moholy-Nagy) ili kritičkog intelektualca (Otto Dix, Max Beckmann, Georg Grosz, John Heartfield), egzotičnog fantasta (Salvador Dali, Jean Cocteau, Max Ernst), perverznog drugog (Balthus), umjetnika u službi partije (Boris Kustodijev, Fjodor Savič Šurpin, Adolf Wissel, Ivo Saliger, Josef Thorak), itd. U osnovi paradigme modernog umjetnika je lik građanskog muškarca/bijelca koji traga, izvodi ili provocira konzistentnosti vlastite osobnosti. U tom kontekstu su nastale i različite prakse izvođenja složenih, ali marginaliziranih identiteta moderne umjetnice: kao slikarice privatnog građanskog svijeta u slikarstvu impresionizma (Berthe Morisot, Eva Gonzalès, Mary Cassatt), slikarice samostalne žene-boema (Suzanne Valadon), modernistički orijentirane slikarice eksperimentatorice (Émilie Charmy, Sonia Delaunay Terk, Georgia O'Keeffe, Suzanne Duchamp), slikarice herojskog izraza materinstva u ekspresionizmu (Paula Modersohn-Becker), slikarice kubofuturizma, suprematizma i konstruktivizma kao ravnopravne umjetnice (Natalija Gončarova, Aleksandra Ekster, Olga Rozanova, Ljubov Popova, Varvara Stepanova, Nadežda Udaljcova, Katarzyna Kobro, Tea Černigoj), model žene u umjetnosti kao fatalne žene (Isadora Duncan, Lilja Brik, Peggy Guggenheim, Beatrice Wood), aktivistički orijentirane umjetnice dadaizma (Emmy Hennings, Hannah Höch, Elsa von Freytag-Loringhoven, Katherine S. Dreier, Florine Steiner, Sophie Taeuber, Juliette Roche, Lee Miller), umjetnice industrijske epohe, prije svega vezane za razvoj dizajna u njemačkom Bauhausu (Gunta Stölzl, Lilly Reich, Anni Albers, Otti Berger, Ivana Tomljenović), uloga žene kao drugog u nadrealizmu (Meret Oppenheim, Dora Maar, Claude Cahun, Alice Paalen, Leonora Carrington, Frida Kahlo), umjetnički rad i izvođenje biseksualnog, homoseksualnog ili lezbijskog identiteta (Loie Fuller, Gertrude Stein, Claude Cahun, Marcel Duchamp, Jean Cocteau, Hannah Höch), izvođenje javnog ženskog identiteta u masovnoj modernističkoj kulturi 20-ih i 30-ih godina (Tamara de Lempicka, Milena Pavlović Barilli, Sonia Delaunay), subjekt umjetnice kao partijske propagandistice (Vera Muhina, Leni Riefenstahl).

Egzistencijalistički subjekt lirske apstrakcije, apstraktnog ekspresionizma i enformela je subjekt romantičnog i ekspresivnog slikara i kipara koji svoje osjećaje tjeskobe, usamljenosti, ljudske drame i užasa življenja izražava apstraktnim formama i direktnim simboličkim gestualnim izrazom. Egzistencijalistički subjekt posjeduje arhetipske intuicije na osnovi kojih stvara arhetipske univerzalne simbole ljudske drame. Egzistencijalistički subjekt slikarstva i skulpture govori o sebi i prikazuje sebe kao ukletog umjetnika. Karakteristični oblici takvog ponašanja mogu se naći u delirijskim pijanstvima Wolsa, narkotičkom transu Georgesa Mathieua, pijanstvima i tragičnoj smrti Jacksona Pollocka, depresijama i samoubojstvu Marka Rothka.

Jaki subjekt visokog modernizma (slikarska apstrakcija kasnog apstraktnog ekspresionizma, postslikarska apstrakcija, skulptura visokog modernizma) očituje se u djelovanju umjetnika i estetičkoj teoriji Clementa Greenberga. Subjekt visokog modernizma je *jaki subjekt* jer stvara likovno snažno i originalno djelo. Subjekt visokog modernizma uspijeva prevladati egzistencijalnu osobnu dramu i samokritikom vlastitoga rada dostići ideal čiste likovne forme. Poetika jakog subjekta visokog modernizma zasniva se na dvije etape umjetničkog čina: (1) osobnim (neprozirnim) intuicijama umjetnik stvara novu čistu likovnu formu (stvaralačka dimenzija - Pollock je govorio da stvara kao što priroda stvara); (2) talentom i likovnim iskustvom umjetnik tu formu kritički likovno pročišćava do apstraktnog univerzalnog oblika. Stvaralački čin jakog subjekta uvijek prethodi spoznaji i razumijevanju umjetnosti. Zamisao jakog subjekta visokog modernizma inicirana je radom Jacksona Pollocka, Barnetta Newmana, a razvijena u radu Ada Reinhardta, Davida Smitha, Tonyja Smitha, Morrisa Louisa, Anthonyja Caroa, Franka Stelle. Zamisao jakog subjekta je izvedena, prije svega, kao univerzalizirajući koncept umjetnika kao muškarca i bijelca.

Emancipatorski subjekt neodade, fluksusa, hepeninga, novog realizma i umjetnosti poslije enformela otvoreni je subjekt i intelektualac koji umjetnost ne doživljava kao vlastitu prirodu nego kao sredstvo kojim mijenja sebe i vlastiti svijet, ukazujući na utopijske promjene društva i duhovnosti kroz umjetnost. Takav subjekt je moderan jer nije određen specifičnim medijem ili umijećem nego se slobodno kreće u suvremenom svijetu, preuzimajući oblike izražavanja hipermodernosti (suvremena tehnologija, produkti urbanog svijeta) i povezujući ih s duhovnim i mističkim učenjima zena ili europske ezoterije pa i s političkim i seksualnim oslobađanjem. Emancipatorski umjetnik je tvorac umjetničkog djela, ali i akter umjetničkih akcija (hepeninzi, procesualni radovi, kinetičke situacije). Za takvog umjetnika ne postoji identifikacija s medijem stvaranja, on slika i apstraktno i figurativno, koristi tehnološke medije i otpad moderne kulture. On djeluje kao usamljena individua i akter pokreta, kao prognanik iz društva i zvijezda spektakla. Umjetnici koji se mogu identificirati s modelom emancipatorskog subjekta su Yves Klein, Piero Manzoni, John Cage, Nam June Paik, Ann Halprin, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Carolee Schneemann, Yoko Ono.

Zamisao odsutnog subjekta (neokonstruktivizam, nove tendencije, optička umjetnost, kompjutorska umjetnost, minimalna umjetnost) zasniva se na stavu da umjetničko djelo treba biti oslobođeno osobnog, subjektivnog i manualnog traga umjetnikove ruke i egzistencije. Tragovi ili izrazi subjekta i subjektivnosti reduciraju se na po sebi zadanu materijalnu i prostornu strukturu. Dva su razloga redukcije subjekta: (1) stav koji proizlazi iz konstruktivizma i konkretizma, prema kojem vrijednost umjetničkog djela treba proizaći iz samog djela i njegovih likovnih aspekata, a ne iz atmosfere i egzistencijalnog okruženja djela (László Moholy-Nagy, Josef Albers, kao i Ivan Picelj, Juraj Dobrović); (2) proznanstveni stav, po kojem je uzor subjekta umjetnosti subjekt znanstvenog istraživačkog rada, odnosno umjetnik treba biti objektivan, egzaktan i nadosoban, vođen univerzalnim zakonima fizike (optika), tehničkim mogućnostima medija i pravilima strukturiranja koja se zasnivaju na matematici i logici (pripadnici grupe *GRAV*, Vladimir Bonačić). Djela neokonstruktivističke orijentacije ne ukazuju na subjekt nego na vizualnu činjeničnost strukturalnog poretka objekta. Trag subjekta i subjektivnosti isključuje se iz djela, da bi ono, kao specifični objekt, instalacija ili ambijent postalo po sebi doslovno prisutno. Minimalna umjetnost nastala kritikom egzistencijalističkog subjekta i *jakog subjekta* visokog modernizma.

Slovenski reizam (konkretna poezija, ambijentalna umjetnost i knjiga umjetnika pripadnika grupe *OHO*) razvio je teoriju subjekta umjetnosti kao poseban umjetnički i estetički problem. Polazeći od fenomenološke redukcije razvija se stav da je svaki subjekt objekt. Po Iztoku Geisteru Plamenu, u europskoj humanističkoj tradiciji postoji jasno razlikovanje i binarna suprotnost subjekta i objekta. U zen budizmu svaki objekt meditativnim doživljajem postao je u subjekt, a u reizmu je sve, pa i biće, objekt. Biće je ispražnjeno do objektnosti; stvarni su jedino predmeti (objekti), a umjetnik im se približava tako što ih prihvaća onakvim kakvi jesu. U tom smislu nastaju objekti (ready-made predmeti, predmeti koji su odljevi stvarnih predmeta ili otisci konkretnih predmeta), koji ne pokazuju ništa drugo osim ispražnjenosti predmeta (predmet je doslovno predmet bez ljudskog upotrebnog smisla).

Operativni subjekt procesualne umjetnosti, siromašne umjetnosti, antiform umjetnosti, land arta, body arta i performansa aktivni je subjekt koji djeluje u konkretnom svijetu, s konkretnim predmetima i fenomenima, dovodeći sebe (kao biološko, duhovno i društveno biće) u odnose s prirodnim i urbanim svijetom. Odnos subjekta (umjetnika) i svijeta u europskoj humanističkoj predmodernističkoj tradiciji umjetnosti uvijek je posredan; prikazivanjem svijeta umjetničkim djelom. Umjetničko djelo uvijek je posrednik između umjetnika i svijeta. Modernistička apstraktna umjetnost prekinula je referencijalni prikazivački i posredujući odnos umjetnika i svijeta. Autori performansa, body arta, land arta, siromašne umjetnosti, anti-form umjetnosti i procesualne umjetnosti idu i dalje: unoseći sebe u konkretni svijet, koristeći vlastito tijelo ili složene egzistencijalne odnose kao materijal umjetničkog djelovanja. Umjetnost postaje vrsta neposredne i osobne empirijske provjere percepcije, mentalnog predočavanja, mogućnosti djelovanja, djelovanja prirode na organizam. Procesualni umjetnik (Robert Morris, Dennis Oppenheim, David Nez) je operativni subjekt jer ne proizvodi djelo nego empirijski povezuje predmete, prostorne situacije, energetske procese, vremensko odvijanje i njihovo medijsko dokumentiranje u jedinstvenu umjetničku situaciju (umjetnost kao situacija ili kao događaj). Operativni subjekt nije samo stvaralac nego i organizator, poslovni čovjek, projektant, interpretator i producent umjetničkog djela.

Metasubjekt jezika konceptualne umjetnosti i semio umjetnosti je hipotetički teorijski subjekt umjetnosti (Joseph Kosuth). Umjetnik se, da bi govorio o prirodi umjetnosti, izdvaja iz aktualne umjetničke prakse i eksperimentiranja u umjetnosti. Konceptualna i semio

umjetnost polaze od teze da je svaki subjekt umjetnosti hipotetička tvorevina svijeta umjetnosti, a ne realni individuum. Subjekt je određen kontekstom u kojem djeluje. Kao što subjekt stvara značenja umjetničkog djela, tako i umjetničko djelo oblikuje smisleni, značenjski i vrijednosni lik subjekta. Postoje modeli i klišeji umjetničkog ponašanja koje umjetnici stječu školovanjem ili djelovanjem u konkretnom svijetu umjetnosti. Na primjer, subjekt apstraktnog ekspresionizma i subjekt realističke umjetnosti nisu prirodni subjekti nastali po sebi na osnovi netransparentnih intuicija ili posebnog individualnog talenta nego ljudi školovani i formirani u specifičnim umjetničkim sredinama. Specifični subjekt realizma ili apstraktnog ekspresionizma nastaje prihvaćanjem prešutnih znanja, vrijednosti i pravila (tj. intuicije) kao po sebi razumljivih vrijednosti, metode i značenja, pristupajući svijetu umjetnosti ili umjetničkom pravcu. Međutim, radikalna kritika subjekta umjetnosti nije spriječila stvaranje modela konceptualističkog subjekta umjetnosti u konceptualnoj umjetnosti. Takav subjekt je kritički intelektualac koji teorijski (jezičke i političke teorije) analizira i tumači prirodu umjetnosti i kulture. Subjekt govora o subjektivnosti (individualne mitologije, govor umjetnika u prvom licu, narativna fotografija, performans, ponašanje, privatni simbol, feminizam) je umjetnik kasnog modernizma i postavangarde svjestan da je teorijsko čistunstvo konceptualne umjetnosti još jedna idealizacija subjekta umjetnosti. Takav umjetnik polazi od intelektualnih i teorijskih pozicija konceptualne umjetnosti, prikazujući kako subjektivnost (sjećanja, emocije, traume, seksualnost, želja, paradoksi, ideologije) prodire u jezik umjetnosti. Umjetnici žele prikazati mehanizme ili bar trenutke u kojima progovara subjektivnost. Takav rad nije zasnovan na iskrenoj subjektivnosti (nevini ili prirodni subjekt) nego na svijesti o odnosu društvene i teorijske objektivnosti i osobnog doživljaja, djelovanja i drame. Dilema ovako određenog subjekta precizno je izrečena u statementu Mladena Stilinovića: "Pitanje je kako manipulirati onim što te manipulira, tako očigledno, tako drsko, ali ja nisam nedužan, ne postoji umjetnost bez posljedica". Subjekt govori o subjektivnosti različitim jezicima: mitsko-ritualnog jastva (Beuys), sentimentalnih sjećanja na djetinjstvo (Boltanski), erotizacije ženskog govora (Marina Abramović, Laurie Anderson, Jenny Holzer kao i Sanja Iveković, Vlasta Delimar), parodiranja građanskog morala (Bruce McLean, grupa *Nice Style*, Gilbert & George, Tom Gotovac), parodiranja, premještanje i simuliranje političkog i ideološkog diskursa (kasni *Art&Language*, Komar i Melamid, Oleg Kulik, kao i Raša Todosijević i grupa *Irwin*).

Pluralni subjekt postmoderne je subjekt postpovijesne kulture u kojoj je povijest zastupljena i dostupna aktualnoj i direktnoj upotrebi. Pluralni subjekt postmoderne govori višeglasno, pokazujući da je svaki glas tek jedna točka na karti suvremene postmoderne kulture. Zamisao pluralnog subjekta zasniva se na sljedećim pretpostavkama: (1) ni jedan sistem vrijednosti, značenja ili oblika prikazivanja nije cjelovit i konzistentan; (2) svaki sistem pokazuje nedostatke, što znači da (3) u postmodernoj kulturi postoji više jednakovrijednih gledišta, od kojih ni jedno ne pretendira sveobuhvatnosti. Filozof, pisac, umjetnik ili političar nomadski prolazi različitim područjima značenja, vrijednosti i prikazivanja, pokazujući kako se on kao subjekt kroz njih mijenja, odnosno, kako ih odražava. Subjekt postmoderne nije biološki subjekt diferenciranog bića nego jezička ili likovna hipoteza subjekta. Subjekt je, zapravo, slika subjekta i prikaz subjekta u povijesti kultura i u modernoj kulturi. Subjekt je mimezis slika subjekata i stoga je podložan promjenama i premještanju. U poetičkom smislu primjeri pluralnih subjekata su talijanski transavangardni slikar Francesco Clemente ili američki slikar David Salle. Oni svoje slike stvaraju s različitih poetičkih, stilskih i estetskih polazišta, istovremeno se pojavljujući kao subjekti apstraktnog ekspresionizma, manirizma, geometrijske apstrakcije ili pop arta. Pluralni subjekt zasniva se na stavu: ući u jezik i pustiti da te jezik oblikuje i prikazuje. Subjekt njemačkog neoekspresionizma 80-ih nije iskreni ekspresionist koji se prepušta izljevu vlastitih emocija i unutrašnje nužnosti nego slikar i kipar koji pokazuje kako ga klišeji, ikonografija, oblici ponašanja i izražavanja ekspresionizma uobličuju u ekspresionistički subjekt. On preuzima ulogu ekspresionista, pokazujući kako ekspresionizam stvara subjektivnost i slikarski glas, koji se naziva subjektom ekspresionizma.

Meki subjekt varijanta je i posljedica pluralnog subjekta postmoderne, on je suprotnost jakom subjektu visokog modernizma, budući da se ukazuje kao subjekt: (1) koji koristi vanjske prozirne intuicije (prikazane i stvorene drugim umjetničkim djelima); (2) koji je nestabilan i koji istovremeno preuzima (travestira) različite oblike samoprikazivanja i negira bilo koji kriterij umjetničke istine. Meki subjekt uzima obličja ženskog pisma ili oblika prikazivanja karakterističnog za feminističku umjetnost, pokazujući da je model jakog modernističkog subjekta fetišizacija umjetnika muškarca i prosvjetiteljskog racionalizma. On se zasniva na prikazivanju prikazanog, na umnožavanju gledišta i na pokazivanju da upotrijebljena gledišta nisu prirodna nego su konstrukcije

ili odraz kulture. To je subjekt prikazivanja koji racionalnim mehanizmima potiskivanja i prikazivanja realnosti ne skriva svoju seksualnost, želju i nestabilnost. Primjeri mekog subjekta su umjetnici Victor Burgin, Barbara Kruger, Richard Prince, kao i Mrđan Bajić, Sanja Iveković, Nina Ivančić, Edita Schubert. Simulacijski subjekt postmoderne je subjekt medijske elektronske masovne kulture. Izgrađen je sredstvima medijske masovne kulture i ima izgled i smisao lika s ekrana, a ne realnog ljudskog bića. Njegova priroda je priroda robota ili humanoida, a njegovo porijeklo je u znanstvenofantastičnoj literaturi i likovima masovne kulture, posebno rock zvijezda i video spotova. Teorijski je uobličen u baudrillardovskoj teoriji simulacionizma. Simulacijski subjekt spolno je nediferenciran (vrsta transvestita), bez emocija i potpuno u figurama poze. Promjenljiv je na onaj način na koji su promjenljivi likovi video i kompjuterskih simulacija. Karakteristični primjeri su: (1) Laurie Anderson, koja postaje rock-video zvijezda, objedinjujući ponašanje pop umjetnika Andyja Warhola i rock zvijezde Davida Bowiea; (2) Cindy Sherman, koja se travestira u pozama za fotografiranje, u rasponu od filmskih zvijezda 50-ih, preko trupla, do figura (ženske poze) iz povijesti zapadnog slikarstva.

Zamisao subjekta umjetnosti kao zvijezde masovne ili visoke kulture karakteristična je za različite primjere umjetničkog rada, od pop arta, preko fluksusa do postmoderne. Umjetnik, kao zvijezda, ne ostvaruje modernistički model velikog umjetnika (Picasso, Pollock) ili tradicionalni model velikog majstora (Leonardo, Rembrandt, Rothko, Newman) nego preuzima ponašanje uspješnog poslovnog čovjeka, političara, filmske ili rock zvijezde. Masovni mediji ga prikazuju i od njega stvaraju poznatog, izuzetnog pojedinca. Pri tome umjetnik koristi masovne medije kao materijal i sredstvo svojeg rada i izražavanja. Prvi primjer takvog umjetnika je pop umjetnik Andy Warhol, koji preuzima oblike ponašanja filmske i rock zvijezde, stvarajući od vlastitog života i umjetnosti spektakl. Kao umjetnik kasnog modernizma i postavangarde, Warhol u svojem radu zadržava parodijsku i kritičku dimenziju. Njemački fluksus, performans i konceptualni umjetnik Joseph Beuys koriste istovremeno oblike ponašanja šamana, političkog vođe i klauna, stvarajući u javnosti lik magijske figure kasnog modernizma. Američki konceptualni umjetnik Joseph Kosuth tvrdi da preuzima ulogu velikog umjetnika (umjetnik koji radi velike izložbe, govori glasom moćnih institucija umjetnosti) da bi dosegnuo političke, kulturološke i ekonomske moći svijeta umjetnosti i kulture, odnosno da bi ih iznutra dekonstruirao. Po Kosuthu, alternativna kritika institucija moći svijeta umjetnosti je osuđena na neuspjeh; tek ulaskom u sistem moći moguća je konkretna i efektna kritika i subverzija. Postmoderni umjetnici kao što su Richard Prince, Keith Haring, Robert Mapplethorpe, Jeff Koons ili Laurie Anderson ulaze u sistem masovne kulture i preuzimaju ulogu zvijezde da bi taj sistem doživjeli, uživali u njemu i vlastiti život pretvorili u ekstazu spektakla.

Tijekom 90-ih godina XX. stoljeća ukazivanjem na problem identiteta i kulturalnih strategija/taktika izvođenja individualnih, mikro i makro-kolektivnih identiteta u specifičnim društvenim kontekstima, došlo je do teorijskog i umjetničkog obrata u odnosu na modernističke koncepcije subjekta i postmodernističke koncepcije dekonstrukcije subjekta. Subjekt-umjetnik ili subjekt-umjetnica se ukazuju samo kao trenuci identifikacije u složenim društvenim materijalnim praksama. To znači da se subjekt identificira kroz procese izvođenja kao trenutni društveni događaj identifikacije, a ne kao prezentacija ili slika bića. Suvremeni umjetnik preuzima različite uloge od žrtve ili krvnika preko aktivista ili kulturnog radnika, do menadžera, producenta, dizajnera, itd. Te uloge su uvijek vanjske i rezultat su čina izvođenja, a ne bitnih određujućih aspekata osobnosti umjetnika. Umjetnici preispituju različite materijalne prakse izvođenja rasnih, etničkih, generacijskih, rodnih, profesionalnih ili klasnih identiteta. U tom području djeluju Adrian Piper, Tim Rollins, Ron Athey, Franko B., Vanessa Beecroft, Angela Bulloch, Reineke Dijkstra, Tracey Emin, Nan Goldin, Sharon Lockhart, Sarah Lucas, Nastacha Merritt, Orlan, Renée Cox, Lyle Ashton Harris, Yasumasa Morimura, Pierre Molinier, Hannah Wilke, Paul McCarthy.

LITERATURA: Artla32, Alf1, Bart17, Batc1, Baud11, Bri3, Cow1, Dele17, Den93, Desc1, Erj6, Ferry1, Ferry2, Ff2, Fou4, Fou5, Fou7, Fou8, Fou11, Fou12, Fou13, Fou15, Fou16, Fou19, Fou21, Fou23, Frie3, Grž25, Harr25, Harr32, Harr33, Howe1, Jay2, Jon2, Kop2, Kord5, Kord7, Kraus8, Kraus14, Kraus16, Kraus17, Kraus20, Kraus21, Kraus24, Kref4, Lac3, Lac7, Lotr1, Saw1, Silv3, Šuv46, Vujano3, Woo6, Woo8, Woo10, Zab2, Zup2, Zup4, Žiž2, Žiž3, Žiž4, Žiž7, Žiž15, Žiž16, Žiž18, Žiž31, Žiž34

Sublimno. Sublimno (uzvišeno) je estetička kategorija koja ima dugu kontroverznu povijest od antike do moderne. Sublimno je u antici shvaćano kao svojstvo govora (retorike) i odnosilo se na ozbiljnost i značaj (veličinu), da bi kasnije poprimilo svojstva onoga što pobuđuje divljenje, uzbuđujućeg, neograničenog i čudnog. Pojedini estetičari uzvišeno identificiraju s lijepim i pokazuju kao svojstvo umjetnosti, drugi ga suprotstavljaju lijepom ili povezuju s veličinom prirode. U engleskoj estetici 18. stoljeća uzvišeno i lijepo postaju osnove razumijevanja umjetnosti.

Edmund Burke u tekstu *Filozofsko istraživanje izvora naših ideja o sublimnom i lijepom* (1757.) uzvišeno i lijepo izvodi iz različitih osnova. Po Kantu uzvišeno je "ono što je naprosto (apsolutno) veliko" i, "ono što, čak i samo time što se može zamisliti, pokazuje jednu moć duše koja prevladava svako mjerilo osjeta". U romantičarskom slikarstvu (Friedrich, Runge) se izdvaja pojam uzvišenog koji će kasniji autori povezati s nastankom ekspresionizma (na primjer, povjesničar umjetnosti Robert Rosenblum).
Pojam uzvišenog je odbačen u modernoj i avangardnoj umjetnosti. Odbacivanje uzvišenog nastaje uspostavljanjem ideja modernosti, odnosa visoke i popularne umjetnosti, itd. U pokretima kao što su dada i konstruktivizam pojam uzvišenog se odbacuje, izvrgava ruglu ili identificira s kičem. Uzvišeno reinterpretira američki apstraktni slikar Barnett Newman krajem 40-ih godina u kraćem eseju *Sublimno sada,* tijekom 1950. i 1951. slika platna nazvana *Vir Heroicus Sublimus,* a početkom 60-ih radi skulpture nazvane *Ovdje* i *Sada.* Za Newmana i generaciju apstraktnih ekspresionista sublimno je kontroverzni neprikazivi i neprevodivi cilj (želja) herojske usamljeničke geste, kojim se naziva samo mjesto i trenutak slikarevog čina. Postoje namjera, želja i osjećaj sublimnog, ali ne i sublimni prikaz. Oni se miješaju kroz zadovoljstvo, bol, uživanje, grozu, predosjećaj i uznemirenost. Za američke slikare bitan je i osjećaj posebnosti američkog slikarstva (*velika Amerika*), ali i činjenica da monokromna slika jest ovdje i sada, da ona može biti neposredan osjećaj ili samo prazno mjesto. Pojam sublimnog u postmoderni reaktualizirao je Jean-François Lyotard u tekstu *Sublimno i avangarda* (1984.), čime su otvorene mogućnosti interpretacije, prvenstveno slikarskih djela koja kroz *remake* modernizma (od romantizma Caspara Davida Friedricha do američkog apstraktnog ekspresionizma) ili autentične korekcije modernizma otkrivaju poetiku, konceptualnost, ideologiju, forme ili efekte sublimnog izraza. Pojava sublimnog slikarstva u postsocijalističkim zemljama ima karakteristični odnos reakcije na *bijedu svakodnevnice,* ironijsku entropiju svake vrijednosti u umjetnosti srodne umjetnosti perestrojke i varijantama nacionalrealističkih produkcija.

LITERATURA: Can1, Kant1, Kant4, Lyo5, Medv10, Medv15, Say4, Sub1, Žiž31

subREAL. Grupa subREAL osnovana 1990. godine u Bukureštu. Stalni članovi grupe su Calin Dan i Josif Kiraly. Mediji izražavanja grupe su fotografija, video, instalacije i performansi. Grupa *subREAL* je nastala nakon sloma realsocijalističke vlasti u prosincu 1989. godine. Grupa uspostavlja aktivnost kao bilježenje, recikliranje ili rekombiniranje arbitrarnih tragova aktualne umjetnosti i kulture, odnosno svakodnevnice. Oni ne stvaraju umjetničko djelo ili svijet umjetnosti, oni u određenim uvjetima upotrebljavaju potrošene tragove društva, kulture, umjetnosti, odnosno javnog i privatnog identiteta. Mučnina odloženosti, zagubljenosti, neprisutnosti, potrošenosti i izopćenosti. Njihov rad je nastao kao reakcija na kasni realsocijalistički egzistencijalni prostor. Odnos prema prostoru je bio proces suočavanja (gledanja, selekcije i indeksiranja) same realnosti. Oni su *prikazivali prikazano*, ono što je preostalo u društvenoj entropiji. Za ruske umjetnike sots arta ili perestrojke i za slovenske umjetnike retroavangarde glupost i cinizam bili tema (glupost ideologije i potrošnje) i postupak (cinizam, groteska), a za *subREAL* glupost i cinizam su pragmatična realnost, okružujući svakodnevni, a totalizirajući, prostor.

LITERATURA: Erj19, Manif1, Natu1, Subr1, Šuv134

Subverzivna umjetnost. Vidi: Politička umjetnost, Provokacija

Support-surface. *Support-Surface* je francuska slikarska grupa usmjerena analizi slikarstva i produkciji primarnih (fundamentalnih, elementarnih, osnovih) slikarskih djela kao simptoma granica modernizma i modernističkog slikarstva. Grupa je prvi put javno nastupila 1970. i djelovala je do 1971. godine. U grupi su surađivali: André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Louis Duck, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Toni Large, Christian Laccard, Jean-Michel Meurice, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, François Rouan, Patric Saytour, André Valensi, Claude Viallat.
Rad grupe odvijao se u okviru formalističkog i strukturalističkog slikarstva. Njihova polazišta su u formalnoj analizi površine, podloge, okvira slike, kompozicije, strukture, mjesta slike u prostoru, postupka slikanja i funkcije slikarstva. Za njih je slika jedan od indikatora programa koji se zasniva na: (1) raspravi mogućnosti označavanja i ekspliciranja prirode slikarstva, (2) političkoj ljevičarskoj klasnoj borbi prenesenoj na slikarstvo, i (3) teorijskom radu o slikarstvu i umjetnosti. Formalističko slikarstvo ne uspostavlja se kao originalna inovativna praksa, nego kao analiza prirode (fenomena, procedura, koncepata) slikarstva samim materijalnim slikarskim sredstvima. Pincemin, na primjer, postulira da u slikarstvu ne postoje inovacije nego samo transformacije. Članovi grupe su željeli prekinuti s avangardističkim i modernističkim stavovima o stalnom napretku i originalnosti u umjetnosti slikanja. Njihov interes za

ishodišta modernističkog slikarstva je reakcija na antislikarske strategije konceptualne umjetnosti. Slikarstvo grupe *Support-Surface* razvija se od kompozicijskih rješenja francuske modernističke slikarske tradicije (Cézanne, Matisse) i američkog apstraktnog ekspresionizma (Pollock, Rothko, Newman i Motherwell) čije su radove istraživali, slikarski simulirali, citirali i radikalizirali, do formalne osnove pogodne za teorijski i politički govor o slikarstvu. U praktičnom smislu to je značilo da se slika raščlanjuje na podlogu, površinu, okvir, teksturu, nanos boje, odnos slike kao površine i predmeta s ambijentom. Površinom slike kao prostorom interveniranja, slikanja ili prekrivanja radili su Duck, Dezeuze, Grand, Pagès, Saytour, Viallat). Operacije (geste, činovi, izvođenja) bojom su istraživali Arnal, Bioulès, Devade, Dolla, Pincemin, Valensi. Kasniji razvoj je članove grupe vodio *pattern* slikarstvu. Teorija grupe *Support-Surface* se kretala između pozivanja na lingvistiku, marksizam i psihoanalizu. Njihovim radom je suočeno formalno-materijalno umijeće, teorijsko znanje i erotsko uživanje u slikarskim praksama. Slikarev rad je postao trošenje u frojdovskom smislu, viđen s pozicije uživanja. Slikarsko djelo je, zato, putokaz ili indeksni pokazatelj proizvodnji i njenim procesima od konkretne geste preko ideološkog zaslona do oslobođenja uživanja.

LITERATURA: Aba1, Dev1, Dev2, Dev3, Dev4, Dev5, Dev6, Dev7, Francu1, Pley2, Sain1, Šuv26

Suprematizam. Suprematizam je umjetnički pokret koji je osnovao i razvijao ruski slikar Kazimir Maljevič između 1913. i 1935. godine. Na problemima suprematističke teorije i prakse s Maljevičem su, između ostalih, surađivali Mihail Matjušin, Ivan Kljun, Ksenia Boguslavska, Ivan Puni, Nikolaj Svetin i El Lissitzky, te Maljevičevi učenici. U poeziji značajni su radovi pjesnika Alekseja Kručoniha.

Suprematizam se definira kao umjetnički avangardni pokret radikalne apstrakcije. Suprematizam ima nekoliko specifičnih vidova: (1) slikarski, (2) arhitektonski, (3) dizajnerski, (3) programski, (4) teorijski i (5) pedagoški. Njegova su ishodišta povezana s tipično avangardističkim multimedijalnim radom *Pobjeda nad suncem* koji su realizirali slikar i muzičar Matjušin, slikar Maljevič i pjesnik Kručonih. Slikarski pokret suprematizma je zasnovan kao čista neprikazivačka apstrakcija s dominantno plošnim rješenjima i rijetkim naznakama iluzionizma. Niz suprematističkih slika je zasnovan i na načelima koja prethode konceptu monokromnog slikarstva: *Bijelo na bijelom* (1917.) i *Crni kvadrat* (1913.). Maljevičeve arhitektonske zamisli, označene terminom arhitektonika, eksperimentalni su modeli zasnovani na prijenosu plošnih slikarskih rješenja u trodimenzionalne prostorne konstrukcije: *Arhitektonika alfa* (1923.), *Crni križ* (1923.) i *Arhitekton Gota* (1923.). Suprematističke arhitektonike su primarni objektni eksperimenti koji realiziraju i verificiraju ideje suprematističkog oblikovanja, ali su i utopijske vizije suprematističkog mogućeg svijeta. Dizajnerski eksperimenti s posuđem i tekstilom odgovor su suprematizma na zahtjeve utilitarnog suvremenog konstruktivističkog impulsa. Diskursi suprematizma mogu se promatrati na nekoliko razina. Programski tekstovi ili manifesti relativno slobodnim, metaforičnim, poetskim i performativnim diskursom objavljuju postojanje, ciljeve, vizije ili polemičke odgovore na diskurse drugog. Teorijski tekstovi su drugostupanjske rasprave formalnih, ideoloških, programskih, estetičkih, funkcionalnih i duhovnih pitanja i problema suprematizma. Teorijski tekstovi se načelno mogu podijeliti u dvije grupe: (1) teorijski tekstovi formalnog karaktera, na primjer *Uvod u teoriju aditivnog elementa u slikarstvu* i (2) spekulativni tekstovi metafizičkog karaktera, na primjer *Suprematizam*. Tekstovi formalnog karaktera analiziraju i objašnjavaju bitna pitanja slikarstva, a spekulativni metafizički tekstovi, poput tekstova Mondriana, Kandinskog i Kleea, definiraju duhovni okvir i smisao suprematizma. Pedagoški tekstovi, uključujući i Maljevičeve pedagoške table, nastali su u predavačkoj praksi s namjerom da teoriju suprematizma razviju u pedagoški sistem promišljanja i produciranja rada.

Suprematizam kao pokret ili učenje o umjetnosti nije nastao u kulturološki praznom prostoru, nego naprotiv, u kontekstu različitih događaja, u periodu djelovanja niza pokreta među kojima su neki, na primjer kubofuturizam, bili objedinjujući, dok su drugi bili suprotstavljeni, na primjer, suprematizam i konstruktivizam. S druge strane, sinkrono umjetničkim pokretima u ruskoj kulturi su se uspostavljali različiti filozofski, ideološki i teorijski modeli koji su se međusobno ukrštali, isključivali, razilazili, itd. Bitno je i suočavanje autonomnih kulturoloških aspekata ruske kulture s europskim paradigmama i njezino uključivanje u internacionalni jezik.

Značaj sovjetske boljševičke revolucije se odražavao u ekspanziji suprematizma (kroz obrazovni sistem) i u njegovom konzerviranju i izoliranju od internacionalnih pokreta tijekom 20-ih godina. Suprematizmom determiniraju ekskluzivne interne, ali i realne socijalne kontroverze i paradoksi. Kontekst suprematizma može se promatrati s tri karakteristična gledišta: (1) razmatranjem Maljevičeve slikarske

evolucije, (2) promatranjem odnosa Maljeviča i njemu srodnih autora kroz interakcije i transformacije ideja suprematizma, (3) razmatranjem istovremenosti različitih teorijskih konteksta i suprematizma.

Maljevičev razvoj se, nakon akademskog obrazovanja, formalno odvijao u nizu etapa: (a) impresionizam na početku stoljeća, (b) neoprimitivizam od 1910. do 1912. godine, (c) uspostavljanje kubofuturističkih problema u realizaciji vizualnog prikaza: narušavanje kontinuiteta i konzistentnosti prostora u slici, odnosno, pokušaj prikazivanja kretanja (nakon 1912.), (d) razvoj suprematizma nakon 1913. i (e) pokušaj revizije figurativnog slikarstva na načelima suprematizma od kraja 20-ih godina. Neoprimitivizam i kubofuturizam odlikuju se tretiranjem plohe slike kao relativno nezavisnog vizualnog sistema u odnosu na svijet i prikazivanje svijeta u slikarstvu. Neoprimitivizam postavlja odnose prikaza, formalne prostorne konfiguracije i izvjesnosti anegdotalne naracije. Slika *Kupač* iz 1911., na primjer, postavlja problem: (a) forme i (b) kolorita, čime se elaboriraju mogućnosti deformacije figure u pokretu na shematsku plošnu konturu i funkcije obojenog polja utemeljenog u fovizmu (na primjer, kod Matissea) ili ekspresionizmu *(Plavi jahač)*. Slika *Krava i violina* iz 1913. karakterističan je primjer slavenskog eklekticizma, ali i kritičkog suočavanja neoprimitivističkog rješenja s definiranom kompozicijom karakterističnom za analitički kubizam. Učinak ovog spoja nije ni čisto plastički ni diskurzivni nego je drugostupanjski. Slikar se nije postavio kao proizvođač prikaza ili predmeta, tj. kao sljedbenik stila nego je zauzeo poziciju drugostupanjskog diskursa autora koji slikarskim sredstvima raspravlja o nekoherentnosti stila. Na sličan način i *Portret I. V. Kljuna* iz 1913. rješava modus neoprimitivističke ikonografije (pojednostavljeni, tipično ruski lik (kosa/frizura)) iluzionističkim légerovskim kubizmom uz niz specifičnih optičkih zamki. Karakteristična je zamka odnos Kljunovih očiju. Jedno oko je prikazano kao oko (sa svim prokubističkim transformacijama), a na mjestu drugog oka prikazana je pravokutna površina tipična za analitički kubizam, što je u suprotnosti s ostatkom slike. U njoj se može prepoznati fragment eksterijera, dio brvnare s prozorom i okućnicom, što navodi na pretpostavku da je na mjestu drugog oka prikazano ono što bi to oko moglo vidjeti. Nacrti kostima i scenografije za predstavu *Pobjeda nad suncem* (1913.) smatraju se začetkom suprematizma. Nacrti, izuzimajući osnovnu shemu scene s perspektivnim kvadratnim dijagramom reducirana su kubofuturistička rješenja. Drugim riječima, suprematizam je izveden iz redukcije kubofuturizma. Suprematističko slikarstvo zasniva se na relativno jednostavnoj kompozicijskoj strukturi: (a) monokromna osnova i (b) konstrukcija obojenih geometrijskih površina na monokromnoj osnovi, pri čemu je odnos podloge i elemenata na podlozi jasno naglašen kroz: (1) konkretni odnos elemenata na podlozi: na slici se uspostavljaju isključivo dvodimenzionalni odnosi i (2) iluzionistički odnos elemenata i podloge: izgleda da elementi lebde iznad podloge ili da iz nje izlaze. Moguća je još jedna distinkcija elemenata slike: (1) geometrijski oblici (površine) nude se kao vizualni-apstraktni fenomeni, (2) konfiguracija geometrijskih oblika inspirirana je pogledom na jato ptica ili eskadrilu aviona u zraku, tj. shematiziranim prikazom tla viđenog iz aviona i (3) geometrijski oblici upotrijebljeni su kao simboli (križ, kvadrat, krug ili niz križeva). U navedenim primjerima možemo pratiti grananja evolucije suprematističkog slikarstva. Serija slika *Crni kvadrat, Crni krug* i *Crni križ* (1915.1920.) suglasno Maljevičevoj knjizi *Suprematizam. 34 crteža* (1920.) konstituira aksiomatski sistem čistog dvodimenzionalnog razvoja. Reducirane vizualne pojavnosti svedene su na vizualne znakove. U tom smislu crteži u spomenutoj knjizi čine specifične znakovne kombinacije minimizirajuće ekonomije rješavanja površine. Konkretnim rješavanjem u okviru slike svaki znakovni sistem nudi optički efekt.

U crtežu *Osjećaj kozmičkog prostora* iz 1916. eksplicitno se vidi ambivalentnost znakovnog i optičkog. U sredini uokvirenog pravokutnog formata duž zamišljene linije paralelne dijagonali, približno pomaknutoj na odnos zlatnog reza, postavljeno je šest križića. Simboličku razinu određuje semantika lebdećih križića i broj 6, vizualnu razinu rada određuje pomaknutost imaginarne linije koju čine križići. U monokromnim bijelim *slikama Bijeli kvadrat na bijelom* (1917.1918.) i *Suprematističko slikarstvo. Bijeli križ na bijelom* (poslije 1920.) znakovno je reducirano na vizualno. Bijeli kvadrat na bijelom i bijeli križ na bijelom su indeksi plastičke fenomenalnosti slike. Slike nastale tijekom 1915. i 1916. godine zasnivaju se na struktural-nim odnosima obojenih površina (na primjer, slika *Dinamički suprematizam* (1916.), a na slikama *Suprematizam (Supremus no. 56)* i *Suprematizam (Supremus no. 58 sa žutim i crnim)* apstraktna topologija obojenih površina riješena je analogno topologiji snimka s visine što čini apstraktno reprezentativni prostor potencijalnog suprematističkog svijeta. U knjizi *Suprematizam. 34 crteža* Maljevič od 1913. do 1918. autorefleksivno razlikuje tri razvojne faze: "Suprematizam se dijeli na tri stupnja suglasno crnom, crvenom i bijelom kvadratu: crni period, obojeni period i bijeli period. Karakterizira ih čisti dvodimen-

zionalni razvoj. U osnovi njihove konstrukcije je fundamentalni ekonomski princip: prikazivanje sila ravnoteže u jednom planu ili ostatka vidljive dinamike." Iz Maljevičevih tekstova može se zaključiti da su za njega suprematistička rješenja rješenja kubističkih (svođenje na jedan plan) i futurističkih (uravnoteženje dinamike) problema. Kasne figurativne slike su i danas kontroverzne i paradoksalne. Slike *Glava seljaka* (1928.1932.), *Tri ženske figure* (1928.1932.) ili *Portret umjetnikove žene: Natalija Andrejevna Maljevič* (1933.), mogu se interpretirati na različite načine: (a) Maljevič je nakon slikarskog suprematizma uobličio teorijski suprematizam iz kojeg je želio deducirati povijest zapadnog slikarstva, (b) skromniji pokušaj održavanja slikarske prakse nakon radikalnog suprematizma zasnovan na kombinaciji predsuprematističke problematike (neoprimitivizam) s fragmentarnim suprematističkim rješenjima i (c) traženje alternativnih rješenja pod pritiskom obnove figurativnog izražavanja u socijalističkom realizmu.
Suprematizam je nastao u kompleksnim umjetničkim, intelektualnim i duhovnim kretanjima ruske avangarde. Diskurzivna otvorenost, glavna odrednica krugova u kojima se Maljevič kretao, omogućila je razvoj umjetnosti kao praktične i teorijske aktivnosti. Tri su osnovne linije diskurzivnih odnosa Maljevičevog rada i okvira kulture ruske avangarde: (1) razvoj slikarstva i njegove teorije prvih desetljeća XX. stoljeća, (2) književni eksperiment kubofuturizma i zaumnog pjesništva, (3) djelovanje različitih teorijskih škola, od književnog formalizma, različitih psiholoških teorija percepcije i doživljaja, do mističkih učenja i boljševičke ideologije povijesnog materijalizma. Iz Maljevičevih tekstova i iz kontekstualne geneze njegovog diskursa može se utvrditi da je bio u direktnom ili indirektnom kontaktu s bitnim idejama epohe. Maljevičev je teorijski diskurs, ali i okvir produkcije slikarstva, eklektična kombinacija ideologije avangardističke slikarske nereprezentativnosti s diskurzivnim aspektima formalističkog definiranja umjetničkog djelovanja, perceptivnim i psihološkim eksperimentima, ali i s historicističkim, ekonomskim i retoričkim aspektima boljševičke ideologije, odnosno s utopijskim i mističkim konceptima četvrte dimenzije i teozofije.
Maljevičev eklekticizam i eklekticizam većine slavenskih umjetnika različitih razdoblja, specifična je kulturološka uvjetovanost tih umjetnika. U sredini u kojoj nema jakih i dominantnih teorijskih diskursa, oni produciraju specifično mjesto i kontekst. Teorija suprematizma ima dva nivoa eksplikacije: (1) definiranje prirode, konteksta i smisla suprematizma, i (2) razvijanje formalnih metoda analize koje vode spoznaji načela i modusa sinkronije i dijakronije slikarstva.

U analizi Maljevičevog rada važni su odnosi s književnim eksperimentom i produkcijom kubofuturizma, a posebno sa zaumnim i formalnim eksperimentima Hljebnikova i Kručoniha. Odnosi prema zaumnom (transracionalnom) za Maljeviča su ključni u periodu prijelaza iz kubofuturizma u suprematizam. Mnogobrojne Maljevičeve definicije suprematizma zadržale su transracionalnu dimenziju usprkos kasnijem formalističkom pristupu. Niz njegovih slika *Kompozicija sa Mona Lisom* (1914.) i crteža *Aritmetika* (1913.) ili *Bitka na bulevaru* (1913.) nose karakteristike transracionalnog rješenja: kombinirani su pikturalni i diskurzivni, alogični i heterogeni nivoi rješavanja kompozicije, kao i konkretizam upotrebe vizualnih elemenata i elemenata pisma. Ova rješenja su srodna Kručonihovom manifestu u stihovima *Riječ kao takva* koji su ilustrirali Maljevič i Olga Rozanova. Kručonihov manifest opisuje područje smisla rada prema kojem je umjetničko djelo u referencijalnom smislu slobodna konstrukcija, drugim riječima, umjetnički produkt nije moguća slika svijeta nego formalna konstrukcija. Pri tome, mogućnost produkcije formalne konstrukcije je drugostupanjska pozicija umjetnika koji ne izmišlja samo oblike i sadržaje umjetnosti nego i samu umjetnost: u tom smislu suprematizam je rekonstrukcija slikarstva. Na sličan način se može reći da suprematizam teži stvaranju novih vizualnih elemenata slike a ne stvaranju slike kao simboličke vizualnosti, tj. stvaranju slike kao direktne artikulacije stvarnog značenja slike (konkretna dimenzija) i slikarstva (teorijska osnova). Uočljive su inverzne linije od vizualnog (posebno tipografskog) prema književnojezičkom eksperimentu. Književni eksperiment je slikarskom nudio logiku jezičkog formalizma, a slikarski eksperiment je književnom nudio procedure uspostavljanja forme oslobođene semantičkih aspekata. Ključno je mjesto za odnose zaumne književnosti Kručoniha i suprematističkog slikarstva analogija između samoglasničke tekstualne strukture i suprematističkog bijelog na bijelom.
Danas postoji bogata literatura o odnosu teorije i prakse suprematizma i mističkih učenja. Treba poći od nekoliko bitnih činjenica: (1) Maljevič se, za razliku od Kandinskog i Mondriana, u tekstovima ne poziva na mističku literaturu, ali je (2) teorija suprematizma, posebno njezin programski dio, složeno spekulativno područje koje ima teozofski karakter. Drugim riječima, rasprava odnosa Maljevičevih tekstova i mističke literature odvija se kroz prepoznavanje teozofskih aspekata u njegovom diskursu, traženju odnosa sa suvremenim duhovnim kretanjima i specificiranja kozmičkih vizija i utopija u dijelu suprematističke produkcije. Termin teozofski aspekti ne odnosi se di-

rektno na učenja teozofskog pokreta nego na kompleksnu kompilaciju mističkih učenja kršćanstva, istočnih religija, ruskog simbolizma, postsimbolističkih čitanja teozofske misli i svakako na učenja Uspenskog. Odnos prema mističkim učenjima može se objasniti na dva načina: (1) spekulativni mistički diskursi su dobili funkciju verifikacije smisla nereprezentativnih rješenja slike, i (2) spekulativni mistički diskursi su ponudili određene modele i sheme primjerene dekonstrukciji mimetičkog determin-izma slike. Maljevičeve definicije suprematizma kao supremacije čistog osjećaja u likovnoj umjetnosti ili rasprave apsoluta i nulte dimenzije u manifestu *Suprematističko ogledalo* ukazuju na rješenje pitanja smisla umjetničkog djela koje više ne prikazuje svijet i više ne ostvaruje dekorativne funkcije. Umjetničko djelo za promatrača mora imati neku posebnu i specifičnu funkciju ta funkcija je supremacija čistog osjećaja u likovnoj umjetnosti, što odgovara mističkom uvidu i kontemplativnom udubljivanju. Na primjer, Charlotte Douglas i Linda Dalrymple Henderson povezuju Maljevičeva rješenja sa zamislima četvrte dimenzije. Geoffrey Broadbent razmatra hipotetičke odnose Maljevičevog *Crnog kvadrata* i teozofskog teksta Claudea Bragdona *Čovjek i kvadrat* (1912.), ukazujući na vizualne podudarnosti dijagrama u teozofskom tekstu i Maljevičevih kvadrata.

Odnos Maljevičevog diskursa i boljševičke ideologije može se analizirati s obzirom na nužnost opstanka u postrevolucionarnom društvu, ali i ulogu boljševičke retorike koja je dominirala nizom njegovih tekstova nakon revolucije. Boljševička retorika je očita u zahtjevima za preobrazbom svijeta i čovjeka, iako je uočljiva i analogija s teozofskim tekstovima i avangardističkom pobunom utemeljenom u kubofuturizmu. U odnosu na boljševičku ideologiju bitna su tri aspekta: ekonomija, funkcionalizam i historičnost. Pojam ekonomije je izveden iz općih ideoloških diskursa i ekonomskog determinizma i definiran kao načelo strukturalnog uređenja rada. Funkcionalizam je u suprotnosti s Maljevičevim pojmom autonomije umjetnosti. Javlja se kao kompromis sa zahtjevima ideologije, ali i kao odgovor na konstruktivizam. S druge strane, funkcionalizam se u Maljevičevom radu ukazuje kao primarno utopijski, a ne proizvodni princip, dok se povijesnost javlja na dva načina: (1) kao utopijska spekulativna kategorija projekcije mogućeg suprematističkog svijeta, analogno kršćanskom i komunističkom idealnom svijetu, i (2) kao težnja da se formalna metodologija (dodatnog elementa) primijeni na povijesne primjere i rekonstrukciju povijesti slikarstva.

Kontekstualne heterogenosti supremati-stičke teorije pokazuju da je problem formulacije novog ili barem drugačijeg koncepta slikarstva zahtijevao složenu rekonstrukciju i kompilaciju ne samo diskursa o umjetnosti nego i diskursa Maljevičevog egzistencijalnog i intelektualnog okruženja. Rekonstrukcija i kompilacija diskursa različitog konteksta i ishodišta omogućila je složeni sistem suprematističke umjetnosti.

Na temelju suprematističkog slikarstva i teorije Maljevič je razvio pedagoški sistem zasnovan na formalnim i spekulativno-metafizičkim osnovama. Paralelno predavačkom radu, naročito plodnom u Vitebsku gdje se formirala brojna suprematistička grupa, Maljevič je razvio i uobličio teoriju suprematizma, gdje je objavio većinu važnijih tekstova, a tu je zasnovana i suprematistička pedagogija. Prema nizu dokumenata donekle je moguće rekonstruirati Maljevičeve pedagoške postavke, metode i ciljeve. Manifesti UNOVIS-a koje su pisali Maljevičevi učenici srodni su avangardističkim napadima na tradicionalni obrazovni sistem. Sličan programski diskurs ušao je i u osnove Bauhausa, a djelomično i De Stijla, ali se ovdje iskazuje boljševičkom revolucionarnom retorikom.

LITERATURA: Anderl, Bow2, Bow3, Bow5, Bow6, Comp1, Cool, Đorđe4, Elliol, Eps1, Flak3, Flak5, Flak6, Flak7, Flak8, Flak9, Flak10, Flak12, Flak13, Flak14, Fer2, Fost4, Great1, Groy1, Harr32, Jan1, Malev1, Malev2, Malev3, Mark1, Mij2, Mij6, Miln1, Row1, Russi1, Sola1, Šuv89, Uma1, Weiss1, Woo2, Woo8

Supermodernizam. Supermodernizam je naziv za hladnu, tehnološku i ne-ekspresivnu umjetnost sredine 80-tih godina koja se zasniva na zamislima nomadizma ili transumjetničkog (transkulturnog): umjetnik mijenja i oblike izražavanja i semantičko-kulturološke okvire uspostavljanja značenja i statusa umjetničkog djela od visoke preko popularne do regionalne ili, čak, folklorne umjetnosti u konkretnom djelu ili u svojoj praksi. Umjetnik i kritičar preuzimaju funkcije *zvijezde* masovne kulture i umjetnost (umjetničko djelo, čin ili egzistenciju) postavljaju kao masovni spektakl ili višemedijsku prezentaciju identiteta, zamisli, stava, poze ili mode. Pojam je uveo Achille Bonito Oliva kao odgovor na zamisao *neekspresionizma* Germana Celanta i neposrednu umjetničku situaciju poslije transavangarde.

LITERATURA: Oliv8

Surf. Surf je skraćenica ili indeks kojim se jezički označava površina. Indeks surf izveden je iz engleske riječi površina (engl. *surface)* i označava bitni aspekt modernističke autokritike slikarstva, tj. svođenje slikarstva na konkretnu plohu. Od 1974. do 1976. grupa *Art&Language* radila je serije plakata (fotokopije, sitotisak) koje su činili radovi s indeksima i

njihovim tipografskim prikazima. Tipografski prikazujući logičke formule na način tipičan za konstruktivističku umjetnost, *Art&Language* nastajale su slike koje su istovremeno i tekstovi. Tekstualno i grafičko (tipografsko) tako je povezano, da između njih postoji odnos uzajamne interpretacije značenja. Prva serija radova (fotokopija) pod naslovom *Dijalektički materijalizam* (1975.) zasniva se na fotokopijama koje su izvedene iz iščitavanja konstruktivističkih grafika. Svaki rad čine dva lista. Prvi list označen je brojčanim i slovnim indeksima, među kojima riječ surf označava dio površine konstruktivističkog djela koji se znakovno prenosi iz originala u rad *Art&Languagea*. Drugi list daje propozicije i postulira značenja upotrijebljenih indeksa. Odnos listova je odnos sudionika u dijalogu, odnosno dijaloškim suočavanjem grafičkog (tipografskog) i tekstualnog lista izražava se bit grupe *Art&Language* kao dijaloške zajednice. Upotreba konstruktivističkog predloška za semiotičko-lingvističke (pikturalno-tekstualne) spekulacije također je indeks koji ukazuje na njihov interes za komunističku tipografiju sovjetske postrevolucionarne umjetnosti. Rad ironično asimilira retoričke i grafičke karakteristike propagande revolucionarne konstruktivističke umjetnosti 20-ih i uvodi ih u diskusije, paradokse i zablude umjetničke ljevice 70-ih godina.

LITERATURA: Artla21, Artla24

Suvremena umjetnost. Suvremena umjetnost (contemporary art) je naziv za aktualnu umjetnost, tj. umjetnost koja se događa u trenutku kada se o njoj govori i piše. Pojam suvremene umjetnosti počeo se krajem 40-ih primjenjivati u britanskoj teoriji umjetnosti (Herbert Read je objavio knjigu *Suvremena britanska umjetnost*, 1951.), dizajna i arhitekture. Postoji i definicija po kojoj je suvremena umjetnost umjetnost druge polovine XX. stoljeća. Time se suvremena umjetnost određuje kao umjetnički i kulturološki podsistem umjetnosti XX. stoljeća, a u odnosu na modernizam određuje se kao njegov završni stadij (visoki i kasni modernizam) i početak postmodernizma. Termin suvremena umjetnost ne ukazuje na bitna svojstva umjetničkog djelovanja (poetika, stil, pokreti), kao što to čine modernizam ili postmodernizam, nego na suglasnost aktualnosti i duh vremena. Suvremena umjetnost je relativan pojam, budući da se može primijeniti na modernu i na postmodernu umjetnost, kao i na njihove različite faze. U nazivu mnogih muzeja i umjetničkih institucija nalazi se termin suvremena umjetnost da bi se izbjeglo opredjeljenje za ideologiju ili strategije modernizma. Terminom suvremena umjetnost ukazuje se na aktualni i dokumentarni pristup aktualnim događanjima u svijetu umjetnosti, a ne na opredjeljenje za jednu od mogućih, pa i dominantnu, tendenciju umjetnosti i kulture. Termin treba shvatiti kao operativni i tehnički, koji muzejskim institucijama koje prate suvremenu umjetnost (duh vremena), promjene stilova i pokreta, omogućava otvoren i promjenljiv nomadski pristup umjetnosti.

LITERATURA: Barn3, Cela11, Cole1, Dan12, Eps1, Flax1, Fos3, Grž33, Isa1, Kos2, Lipp15, Manif1, Manif2, Manif3, Nd1, Roni1, Sti1, Wallis2, Woo10

Š

Šaman. Šaman je čarobnjak, vrač, duhovni učitelj, vrsta praliječnika koji u duhovnoj ekstazi ostvaruje magijske i ritualne zadatke izlječenja, borbe sa zlim duhovima i prizivanja dobrih duhova. Šaman se razlikuje od drugih ljudi po tome što on kao ljudsko biće uspijeva komunicirati s mrtvima, demonima i duhovima prirode, a da se pri tom ne pretvori u njihovo oruđe. Izvorno, šamanizam je srednjoazijski i sibirski magijsko-religiozni fenomen koji označava tehnike ekstaze. Antropološka i povijesna proučavanja ukazala su na slične magijsko-religiozne fenomene u Sjevernoj Americi, Indoneziji, Oceaniji, na Balkanu i drugdje. Šaman se postaje: (1) nasljedno, prenošenjem šamanskog zvanja, ili (2) urođenim darom (zovom ili izborom). Neovisno o načinu izbora, čovjek postaje šamanom inicijacijom, nakon stjecanja znanja ekstatičke prirode (snovi, trans) i znanja o tradiciji (šamanske tehnike, imena i uloge duhova, mitologija, rodoslovlje klana, tajni jezik). Prenošenje tih znanja i inicijaciju izvode duhovi i stari učitelji.

U umjetnosti XX. stoljeća, od apstraktnog ekspresionizma do performansa, umjetnik kasnog modernizma preuzima ulogu šamana koji je svjestan racionalne i otuđene moderne subjektivnosti. On prekoračuje granice umjetnosti, da bi se vratio primarnim oblicima izražavanja, neposrednog iskustva, oslobađanja podsvijesti, odnosno, poput empirijskog antropologa istražuje zaboravljene, takozvane primitivne i izvaneuropske civilizacije, pokušavajući proživjeti njihov svijet. Putovanja u egzotične krajeve, performansi-rituali ili ambijentalni prostori magijskog karaktera postaju primjeri šamanističkog umjetničkog rada. Jackson Pollock, jedan od vodećih slikara apstraktnog ekspresionizma, od 1937. do 1947. proučava i primjenjuje indijansku umjetnost i kulturu, a posebno magijske i ritualne znakove šamanističke umjetnosti. Pollockov pristup šamanističkim znakovima nije jednostavno preuzimanje folklorne ikonografije nego pokušaj prekoračivanja granica svjesnog komponiranja slike. Pollock je govorio da je izvor njegovog slikarstva nesvjesno i da stvara kao što stvara priroda. Šamanistički znakovi transponirani su u slobodne gestualne forme, u čijoj se pozadini nalaze i iskustva nadrealističkog automatskog slikarstva i Jungova teorija arhetipa. Njemački fluksus, konceptualni i performans umjetnik Joseph Beuys mitsku je dimenziju šamanizma ugradio u svoju životnu priču i umjetničko djelovanje. Kao njemačkog vojnika njega je oborila sovjetska artiljerija iznad Krima, gdje su ga pronašli i izliječili Tatari. Susret s tatarskom šamanističkom kulturom u Beuysovim se radovima očituje kao inicijacijski element. U ranim radovima iz kasnih 40-ih i 50-ih godina šamanistički motivi su teme skulptura i crteža (akvarel *U šamanovoj kući*, 1954.). Beuysov šamanizam je eklektični spoj njemačke romantičarske mistike, azijskog šamanizma i postnacističkog bolnog traganja za iskupljenjem njemačkog duha. U kasnijim radovima upotreba meda, otpadnih i mekih materijala, odnosno, njihovo oblikovanje u teško prepoznatljive organske ili apstraktne konfiguracije, najavljuje ritualni šamanistički čin komunikacije sa svijetom. Šamanistički radovi su performansi *Kako objasniti sliku mrtvom zecu* (1965.), *Euroazija* (1966.), *Ifigenia/Titus Andronicus* (1969.), *Izolirana jedinka* (1971.) i *Kojot* (1974.). U tim radovima Beuys ostvaruje rituale u kojima kao šaman komunicira s mrtvom (zec, miš) ili živom (konj, kojot) životinjom, ostvarujući ekstatičku situaciju suočavanja ljudske i životinjske svijesti. U kasnijem radu predavača na düsseldorfskoj umjetničkoj akademiji, javnim predavanjima-performansima i političkim akcijama ulogu šamana proširuje na političkog vođu, ekološkog borca i duhovnog umjetničkog učitelja. Beuysov šamanizam sintetizira duhovno, umjetničko i životno, pokazujući sklonost totalnom umjetničkom djelu. Šamanistički elementi pojavljuju se i u performansima Carolee Schneemann sa zmijama *Oko tijela* (1963.), orgijastičkim ritualima Hermanna Nitscha tijekom 60-ih i 70-ih godina, akciji Grahama Metsona *Ponovo rođen* (1969.), u performansu Charlesa Simondsa *Pejzaž-Tijelo-Skrivanje* (1970.), ritualu Mary Beth Edelson *Vatra leti u duboki prostor* (1977.), životnim magijskim i ekstatičkim ritualima Antona Heyboera i u gotovo cjelokupnom opusu Marine Abramović i Ulaya tijekom 80-ih godina. Rad Marine Abramović i Ulaya može se razumjeti kao primjer postmodernističkog pristupa šamanizmu, gdje se umjetnik ne poistovjećuje u potpunosti s ulogom šamana, kao Beuys. Umjetnik je istovremeno i turist koji posjećuje egzotični svijet i učenik šamana i režiser performansa ili video radova u kojima se miješaju fikcija i realnost, visoka umjetnost i očekivanja masovne kulture. Fikcija doslovnog citatnog prikazivanja ritualnih obreda izdvojenih iz vlastitih povijesnih i etničkih okvira (rituali Aboridžina, Tibetanaca) suprotstavljena je konkretnom iskustvu urbanog umjetnika koji sudjeluje u obredu i koji taj obred doživljava kao inicijaciju, ekstatički čin, ali i jezičku igru svojih futurističkih režija.

LITERATURA: Barba3, Barba4, Burnh3, Elij1, Hali1, Lipp15

T

Taktilnost. Taktilnost je svojstvo likovnog materijala koje vizualno pokazuje da je napravljeno rukama i koje privlači promatrača da ga dodirne i dodirom doživi. Kiparska djela Jeana Arpa, Constantinea Brancusija, Henryja Moorea, kao i slike enformela imaju taktilnu privlačnost, tj. izazivaju promatrača da ih dodirne. Taktilnost likovnih djela je posredna i prepoznaje se kao vizualni efekt i želja koja je rezultat vizualnog efekta teksture površine slike ili skulpture. Glatka, hrapava ili obla površina, tanki ili gusti namaz boje stvaraju različite vizualno-taktilne efekte. Taktilnost ima naglašen erotski karakter. Taktilnost se sastoji od više aspekata: glatkoće, tvrdoće, topline, vlažnosti i težine. Povezivanjem vizualnog i taktilnog efekta nastaje cjelovit polimedijski doživljaj. Od 50-ih godina nastao je niz različitih umjetničkih eksperimenata s taktilnošću: (1) beogradski umjetnik Vladan Radovanović je serijom radova *Pet taktizona* 1957.-1958.) eksperimentirao umjetničkim radovima usmjerenim različitim osjetima (sluh, vid, miris, dodir), (2) američka umjetnica Ann Halprin je u duhu Gestalt psihoterapije Fritza Perlsa organizirala grupne hepeninge s ciljem oslobađanja i emancipacije pojedinca u zajednici, hepening *Mitske maske* (1967.) zasnivao se na taktilnoj komunikaciji, jedan sudionik dodirivao je rukama lice drugoga koji je imao zatvorene oči i (3) u *Tate* galeriji u Londonu održana je izložba za slijepe na kojoj su izložena umjetnička djela iz kolekcije muzeja i skulpture namijenjene taktilnoj percepciji.

Radovanović je uveo pojam taktizona (pipazoni) kao umjetničkog rada zasnovanog na osjetu dodira. Mogućnost taktilne umjetnosti nije shvaćena kao pojava novog umjetničkog smjera nego kao nova vrsta izražajnih sredstava, koja će omogućiti nove smjerove. Složeni primjer taktizona je rad *Taktizon 10* (1957.) napravljen od gipsa, realiziran tako da perceptor dodiruje različite površine, dovodi svoje dvije ruke u prostorne odnose dodira i nedodira, odnosno, upotrebom krzna suočavaju se istovremeni odnosi dodira glatke površine gipsa i mekane erotizirane površine krzna. Po Radovanoviću, da bi taktizon ostvario medijsku samostalnost, treba prevladati vulgarnu asocijativnost i podređenu ulogu korektiva modeliranja. Viši stupanj asocijativnosti ostvarit će se oslanjanjem na iskustvo i tradiciju taktilnog mišljenja, a ne samo na neposredno iskustvo postojeće taktilne stvarnosti.

LITERATURA: Ćos3, Ćos4, Kult2, Radov2, Radov5, Radov6, Scul

Tank. Časopis *Tank* (tenk) je izdavao avangardni redatelj, publicist i aktivist Ferdinand (Ferdo) Delak u Ljubljani 1927. godine. Objavljena su dva broja časopisa, no. 1½ i 1½-3. Podnaslov časopisa je bio "revue internationale active". U slovenskoj kulturi su časopisu *Tank* prethodili pro-avangardistički časopisi *Treh labodih* (1922.), *Rdeči pilot* (1922.), *Mladina*, *Novi oder* (1925).

Slovenskoj avangardi je bio posvećen i temat *Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien* časopisa *Der Sturm* (vol. 19, no. 10, Berlin, 1929.). Temat je uredio Ferdo Delak.

Ferdo Delak se školovao u Ljubljani, Beču, Parizu, Berlinu i Pragu. Studirao je kod avangardnog redatelja Erwina Piscatora. Osim *Tanka* izdavao je i reviju *Novi Oder*. Objavio je više programskih tekstova *Što je umjetnost, Moderna scena* (1926.), *Gledalište* (1927.), *Novo slovensko gledalište* (1929.), *Uvod u novu plesnu umjetnost* (1931.-1932.).

Časopis *Tank* je nastao u konstruktivističkom i prema sintezi orijentiranom kontekstu slovenske avangarde pod utjecajima Micićevog *Zenita* i ljevičarskih eksperimentalnih internacionalnih umjetničkih praksi. Na profil časopisa utjecao je i tršćanski konstruktivist Avgust Černigoj čiji su manifesti *Saluto!* i *1½ štev. Tanka* objavljeni u prvom broju *Tanka*. Delak je objavio prokonstruktivističke manifeste *mi* i *teater coop.* Manifestom *teater co-op.* su proklamirane zamisli novog avangardnog teatra. Diskurs časopisa *Tank* bio je eklektični spoj ekspresionističkog, dadaističkog, konstruktivističkog i ljevičarskog manifestnog govora. U časopisu su, između ostalih, objavljivali: Vladmir Premru, Ljubomir Micić, Bratko Kreft, Božo Popović, Mirko Polić, Veno Pilon, Tristan Tzara, Ricardo Güiraldes, Dragotin Fatur, Branko Ve Poljanski, Herwarth Walden, Fran Onič, Ivan Čargo, Eduard Stepančič, Pilade Gardini, Sofronio Pocarini, Willi Nürnberg, Miha Maleš, Ivan Miklavec, Kurt Schwitters, Miha Maleš, Louis Lozowick.

LITERATURA: Ber1, Dela1, Kreč1, Zab7

Tartuska škola. Tartuska škola (ili MoskovskoTartuska škola) je postformalistička, prostrukturalistička i semiotička škola koju je osnovao Jurij M. Lotman u estonskom gradu Tartuu 1964. Škola je djelovala na sveučilištu u Tartuu i pri Akademiji znanosti u Moskvi, a aktivnim radom završava krajem 80-ih godina. Tijekom 60-ih i 70-ih godina Tartuska škola imala je utjecaj na zapadni strukturalizam i poststrukturalizam.

U Školi su surađivali Vjačeslav V. Ivanov, Vladimir N. Toporov, Boris A. Uspenski, Mihail L. Gasparov, Eleazar V. Meletinski, Aleksandar Žolkovski, Jurij Ščeglov, A. Pjatigorski, Dmitri Segal, Zara G. Mine, Jurij I. Levin, Boris M. Gasparov i drugi.

Rad Škole zasnovao se na razvoju teorijskih rasprava književnog ruskog formalizma i Praške škole i primjenama filoloških istraživanja klasičnih i orijentalnih jezika. Utjecaj na rad Škole je imalo i djelovanje materijalistički orijentiranog postformalističkog teoretičara književnosti Mihaila Bahtina. Teorija Tartuske škole je formirana u okvirima teorije književnosti i filologije, da bi se zatim razvila u opću teoriju umjetnosti i kulture zasnovanu na strukturalističkim teorijama, semiotičkim analizama i primjenama matematike, logike i teorije informacija. Osnovna istraživanja u teoriji književnosti i filologiji su kasnije primjenjivana na muziku, slikarstvo, folklor, rituale, obrede, film, mitologiju i religiju. Jurij M. Lotman je izveo ključne pretpostavke za model strukturalističke analize umjetnosti unutar opće teorije umjetnosti: "Posljedica strukturalnog proučavanja književnosti treba biti izrada točnih analitičkih metoda, određivanje funkcionalne veze elemenata teksta u idejno-umjetničkom jedinstvu djela, znanstveno postavljanje pitanja o umjetničkom umijeću i njegovoj vezi s idejnošću" i "Iz toga slijedi još jedna važna posljedica: umjetničko djelo je odraz stvarnosti, no istodobno ono pripada i materijalnoj kulturi. Nastavivši, ono već prestaje biti samo odrazom i postaje fenomen stvarnosti. Prešavši iz sfere umjetničke zamisli u područje materijalnog otjelotvorenja, umjetničko djelo, čuvajući idealna svojstva (ono je odraz stvarnosti) postaje sam fenomen stvarnosti. Kao čimbenik mijenjanja života, ono posjeduje dvojaku aktivnost – idealnu i materijalnu". Boris A. Uspenski je razvio strukturalno semiotičke metode analize slike i ikone. Na primjer, razradio je različite modele koncepta i fenomena 'točke gledišta' u kompoziciji slike, s obzirom na kompozicijski, ideološki, frazeološki, prostorno-vremenski i psihološki plan.

Tartuska škola je bila kritizirana u Sovjetskom savezu tijekom 60-ih i 70-ih godina zbog strukturalističkog formalizma, da bi bila revalorizirana u 80-im godinama.

LITERATURA: Biti6, Lot1, Lot2, Lot3, lot4, Lot5, Lot6, Lot7, Lot8, Pet1, Škol, Usp1, Usp2

Tašizam. Vidi: Enformel

Tautologija. Tautologija je logički stav koji je istinit za sve istinosne mogućnosti. Tautološkim iskazom naziva se iskaz čija značenja proizlaze iz definicija logike, matematike, filozofije ili nekog drugog formalnog sistema, a ne iz iskustva i odnosa tog iskaza s realnošću. Po konceptualnom umjetniku Josephu Kosuthu umjetnost je tautologija, budući da je formalna posljedica definicije pojma umjetnosti. Umjetničko djelo ne govori ništa drugo nego da je umjetničko djelo i zato je tautologija. Kosuth je svoje zamisli tautologije ispitao na nizu primjera: (1) u radu *Jedan i pet satova* (1965.) izložio je fotografiju sata, sat kao predmet i tri kopije rječničkih definicija koje se odnose na ideju sata (definiciju vremena, mehanizma i objekta), (2) u radu *Čista kvadratna stakla ulaštena* (1965.) izložio je četiri kvadratna stakla, na sredini svakoga nalazi se po jedna riječ: čisto, kvadrat, staklo, ulašteno i (3) u radu *Jedna boja, pet pridjeva* (1966.) izložio je pet puta ponovljenu riječ pridjev (na različitim jezicima), ispisanu crvenim fluorescntnim cijevima. Ti radovi su tautološki. U prvom slučaju pojam ili koncept sata demonstrira se pokazivanjem samog sata, njegove fotografije ili rječničkim definicijama. Sve tri pojavnosti zamisli sata govore isto: "Ovo je sat!" te su stoga u tautološkom odnosu. U drugom slučaju natpis na staklu govori o jednoj osobini stakla, tj. postoji identitet između izgleda stakla i navedene osobine. U trećem primjeru napisana riječ, naslov rada i vizualna prezentacija govore isto, tj. imaju istu konceptualnu vrijednost (isto značenje).

Primjeri tautološkog rada realizirani su na prijelazu 60-ih u 70-te godine u siromašnoj umjetnosti (Mario Merz, grupa *OHO*), minimalnoj umjetnosti (Robert Morris, Donald Judd), postminimalnoj umjetnosti (Sol LeWitt, Mel Bochner) i konceptualnoj umjetnosti (rani *Art&Language*, Robert Barry, Lawrence Weiner, *Grupa Kôd*, Gergelj Urkom, Neša Paripović). Za većinu spomenutih umjetnika tautologija je bila formula pomoću koje se stvara analitički i logički isprazan rad koji govori i pokazuje: (1) identitet vizualnog, jezičkog i mentalnog predočavanja i (2) konceptualnu formalnu strukturu umjetničkog rada, tj. omogućava identitet (ili podudarnost) zamisli rada, jezičkog opisa rada i njegovih vizualizacija. Tautološki radovi su primjene logičkog i konceptualnog mišljenja na odnose jezika i vizualnosti.

LITERATURA: Batc1, Kosu1, Kosu2, Kosu3, Kosu4, Kosu12, Kosu14, Kus1, Legg1, Lipp6, Lipp7, Lipp9, Muss1, Ram5, Šuv5, Šuv54, Šuv55, Šuv56, Šuv63, Šuv65, Witt3

Teatralizacija objekta. Vidi: Objektnost

Teatralizacija teorije. Teatralizacijom teorije se označavaju tri najčešće povezana aspekta kasnomodernističke i postmodernističke upotrebe i pro-

dukcije teorije: (a) sam teorijski tekst se uvodi u retoričku, metaforičku, alegorijsku i simulacijsku igru prikazivanja teorije i njenih mogućnosti estetizacije (uživanje u tekstu, ekstaza teoretiziranja, uvođenje diskursa teorije u žargone diskursa masovne kulture), (b) teorija kao tekst se preobražava u teoriju kao egzistenciju, teoriju kao ponašanje ili scensko (ekransko) izvođenje *(performans)* teorijskog diskursa, i, uže, (c) teorija biva performatizirana, što znači da svoja značenja i smisao ispunjava, ne kroz poruke koje nudi, nego kroz činove bihevioralnog izvođenja. Pojam teatralizacije teorije je anticipiran u kritici metafizike, načinu života i pisanja Friedricha Nietzschea, kao i Georgesa Bataillea, a ekspliciran je u interpretaciji Nietzscheove *teatralizacije* filozofije u tekstovima Petera Sloterdijka. Teatralizaciju teorije u predavačkim performansima izvodili su kompozitor John Cage, teoretičar psihoanalize Jacques Lacan, umjetnik Joseph Beuys, teoretičar kulture Boris Groys, a beogradska grupa *Teorija koja Hoda* (*TkH*) je cjelokupnu praksu javnog nastupa zasnovala na modelima teorijskih performansa. Teorijski performans je javni scenski ili izvanscenski događaj u kojem predavanje teoretičara postaje pro, para i post teatarskog izvođenja, odnosno demonstriranja verbalno izložene teorije posredovanjem verbalnog ili tjelesnog izvođenja predavača.

LITERATURA: Bart3, Bart14, Bart20, Bata2, Cag1, Cag2, Cag3, Cag4, Cag5, Cag6, Cag7, Ferry2, Groy2, Lotr1, Slot2, Novc1, Tis2, Ulm4

Tehnološka umjetnost. Tehnološka umjetnost je zajednički naziv za umjetničke trendove (futurizam, konstruktivizam, neokonstruktivizam, kibernetska umjetnost, kinetička umjetnost, kompjutorska umjetnost, luminoplastika, optička umjetnost, mobili, nove tendencije, tehnospiritualna umjetnost, simulacionizam, digitalna umjetnost), zasnovane na upotrebi i tematizaciji tehničkih medija, značenja, vrijednosti i viziji globalne tehničke civilizacije. U umjetnosti XX. stoljeća razlikuju se karakteristični pristupi tehnološkom: (1) utopijski projekti avangardi (futurizam, konstruktivizam) usmjereni projektiranju i proricanju novog modernog društva, zasnovanog na tehnološkom, znanstvenom i estetsko-umjetničkom napretku, (2) pokušaj konkretiziranja i realizacije projekta avangardi u neokonstruktivizmu i novim tendencijama 50-ih i 60-ih godina kao direktne, praktične i umjetničko-znanstvene ili umjetničko-tehnološke preobrazbe stvarnosti (životne sredine), (3) kritika tehnoloških idealizacija i realizacija neoavangardističkog projekta kao globalnog modernističkog projekta u neodadi, fluksusu, novom realizmu i konceptualnoj umjetnosti i (4) postmodernistička fetišizacija tehnološke informacijske civilizacije kao totalnog društva potrošnje i spektakla. Drugim riječima, tehnološki svijet više nije tema ili sredstvo umjetničkog istraživanja i izražavanja nego nužno potpuno okružje postmodernog čovjeka, koje stvara njegove želje, ekstaze, zabavu, duhovnost, drame, paradokse, smisao, značenja i vrijednosti, odnosno, identitete. U feminističkoj teoriji (Donna Haraway, Rosi Braidoti) se ukazuje na transfiguraciju fenomenalnosti rodnog tijela kao post-prirodnog tijela ili tehnološkog tijela.

LITERATURA: Aest1, Ande1, Bent1, Braid2, Burnh6, Druck1, Gau1, Grž11, Grž27, Grž30, Har2, Hirs1, Malloy1, Rau1, Tu2, Tij1

Tehnoperformans. Tehnoperformans je izvođački umjetnički rad zasnovan na tehničkim sredstvima realizacije (ekranskog posredovanja djela, ekranskog udvajanja ili posredovanja aktera (tijela, figure), elektronske komunikacije unutar djela, medijskih i cyber preobrazbi ljudskog tijela u stroj i stroja u regulacijski bio-tehnički poredak). Tehnoperformans postmoderne je anticipiran Wilsonovom simulacionističkom operom *Građanski ratovi* i operom *Akhnaten* Philipa Glassa, gdje su tehnološko modularna organizacija prostora i rad s artificijelnim tijelima dovedeni do realizacije metafore *virtualnog prostora* i *virtualnog događaja*. Artificijelna tijela (daleka evolucija marionetskog teatra) i metafore artificijelnog tijela (lutke, animacije figura, androgine figure poze izvođača) generiraju prisutnost ekstatičkog erotičnog spektakla (Laurie Anderson, Karen Finley, John Kelly, Rachel Rosenthal, Ron Athey, Stelarc, Orlan). Postmoderni tehnoperformans je erotičan jer efekte fenomena seksualnosti preobražava u retoričke figure erotske reprezentacije ili kodove biopolitike, ali nije i seksualan. Postmoderni tehnoperformans se povezuje s realizacijama video instalacija (Nam June Paik, Bruce Nauman, Bill Viola, Dara Birnbaum, Beryl Korot) i video performansa (Terry Fox, Lynda Benglis, Marina Abramović), kao i s inetraktivnim procesima, događajima i situacijama (Stelarc i njegov rad s umjetnom-robot rukom ili izrazito estetizirani, formalno orijentirani rad s interaktivnim tjelesnim-lumino-kinetičkim plesačkim prostorima Marka Košnika, gerilski/teroristički internet performans od *Zapatista* do Igora Štromajera, Vuka Ćosića, Darka Fritza ili visokoestetiziranog post-desadeovskog digitalnog teatra *TkH-a*).

Zasebni smjer tehnoperformansa čine autori (Stelarc, Orlan, Bruce Gilchrist, Ron Athey) koji se bave *tamnom tehnoestetikom*, odnosno s *demonskom* tehnologijom, perverznom seksualnošću, biopo-

litikom, bolešću, nekontroliranim nasiljem (destrukcijom i autodestrukcjom) i postpovijesnom tehnološkom, metaforično govoreći, cyberkulturom *(cyberculture)*. U pitanju su autori koje svoje tijelo *indeksiraju* (na sceni, ekranu ili u mreži) kao simptom biomedicine, informacijskog sažimanja i virtualnog realiziranja, protetičkog produžavanja i proširivanja, defikcionalizacije i upotrebe. Na primjer, Tracey Warr u tekstu *Spavač* piše o riziku u suvremenom performansu: "*Cyber SM* Stahla Stenslija i Kirka Wolforda (1994.) je interaktivno seks odijelo koje je priključeno na internet. Stelarc je od obješenog tijela krenuo prema tijelu prikopčanom na tehniku. U projektu *PsiNet* (1995.) Kathleen Rogers uspostavlja paralelu između tehnike za emitiranje programa i psihičkih transmisija i recepcija. James Turrell eksperimentira s moždanim valovima, percepcijom i svjetlom. Entropisti žele svoju svijest prenijeti u računala. *Stroj za samožrtvovanje* (1995.) Erica Hobeina omogućava korisnicima da se okupaju u vatri. Orlan redizajnira lice pomoću kozmetičke kirurgije, čime ocrtava doseg trajnih tabua vezanih za tijelo. Operacija je izvedena pod lokalnim anestetikom te je umjetnica preko satelita razgovarala s globalnom publikom. U smislu rizika, ozvučeno, uspavano, ranjivo tijelo britanskog umjetnika Brucea Gilchrista, podvrgnuto blagim električnim udarima, može djelovati alarmantno - ali rizik od tehnike je neznatan. Kada je neočekivano zagrmjelo tijekom jednog Gilchristovog performansa na otvorenom, tehničari su prvo zaštitili opremu, a potom ih je publika upozorila na to da i ozvučenom spavaču treba zaštita. U Gilchristovom radu rizik se odnosi na dugoročnije efekte deprivacije i ometanja sna, na zajednički san prema tajni ljudske svijesti."

Rizik u egzistencijalnom, odnosno, demonsko u metafizičkom smislu u tehno-performansu nastaje iz paradoksalnog i nekontroliranog odnosa biološkog organizma i stroja, ali i iz dramatične alegorizacije odnosa subjekta (bio-psihološkog organizma) i stroja kao vanjskog asimetričnog Drugog. Stroj kao vanjski asimetrični Drugi u biopsihološkom organizmu *poprima aspekte* demonskog *bića* koje nadilazi našu prirodu i u beskrajnim transformacijama i transfiguracijama pojavnosti i provociranja realnog i fikcionalnog rizika sugerira različite potisnute *arhetipske* strahove.

LITERATURA: Alf1, Ang1, Bir1, Bir2, Dig1, Gold2, Gold5, Grž25, Grž27, Grž28, Grž30, Grž33, Jon2, Tij1

Tehnoproza. Tehnoprozom se nazivaju različiti intertekstualni i simulacijski postupci stvaranja narativnog (pripovjednog) teksta: (1) koji svojom tekstualnom strukturom (sintaktičkom, tipografskom) ukazuju na kompjutorsku obradu teksta i karakteristična svojstva kompjutorske obrade teksta, (2) koji je rezultat rada s hipertekstom i njegovim mogućnostima istovremenog višesmjernog prelaženja iz teksta u tekst, kombiniranja tekstova i povezivanja tekstova na različitim sintaktičkim semantičkim i tipografskim razinama, (3) koji je napravljen različitim oblicima tekstualne prezentacije na ekranu. Na primjer, elektronski tekst na ekranu ili displayu, prijenos teksta kompjutorskim mrežama s trenutnim interaktivnim odzivima i razradama različitih interaktivnih reakcija čitalaca koji preko tastature mijenjaju, dovršavaju, sažimaju ili proširuju tekst, i (4) koji je napravljen kao klasičan pisani književni tekst, ali tematizira logiku pisanja ili izvršenja softvera, odnosno, različite tehno-teme od znanstvene fantastike preko apokaliptičkog cyberpunka do tehnoerotskog pisma. Tehnoproza je intertekstualna jer nastaje mehaničkim i elektronskim povezivanjem različitih tekstualnih (narativnih) fragmenata u novu cjelinu. Tehnoproza je simulacijska jer na istu razinu transformativnosti i interakcije dovodi tekstualne i vizualne materijale različitog porijekla kompjutorski ih obrađujući i prezentirajući, prvenstveno kao ekransku sliku, a zatim i kao diskurzivni motiv. Tehnoproza je fraktalna jer svaka tekstualna jedinica predstavlja cjelinu teksta u odnosu na druge tekstove i odražava ih u postupcima stvaranja tekstualnih lanaca, mreža, rizoma. Tehnoproza je defetišizacija pisma kao produžetka ruke, a ruke kao oruđa mozga, duše ili srca. Kao što pisac-pripovjedač tradicionalno stvara narativni tekst, tako i narativni tekst svojim medijskim mogućnostima generira uobličenja višeslojne, heterogene i fantazmatske projekcije ili hipoteze pisca.

U stilskom smislu tehnoprozu karakterizira svijest o artificijelnom, arbitrarnom, otuđenom i na jezičkim igrama zasnovanom diskursu (hladnom glasu pripovijedanja). Dok je postmodernistički pripovjedni glas osamdesetih godina pripadao mekom pismu decentriranog hipotetičkog subjekta poslije barthesovske smrti autora, pripovjedni glas tehnoproze je glas hackera (opsesivnog kompjutorskog igrača), subjekta koji postaje objekt (baudrillardovska ekstaza objekta), kiborga (tijela koje je povezano u bioelektronsku mrežu novog artificijelnog organizma), androgina (dvospolnog, bespolnog ili sintetiziranog bića neodređenih seksualnih osobina), elektronskog ili ekranskog voajera (promatrača svijeta preko kompjutorskih mreža projiciranja objekta želje), virtualne sintetizirane ekranske figure koja lako mijenja ikonološke oblike, biološke, civilizacijske, povijesne i spolne karakteristike. U žanrovskom

smislu tehnoprozu karakterizira apokaliptička znanstvena fantastika (cyberpunk je tipičan primjer tehnoproze), erotska i pornografska proza (teleseksualnost, strojevi želje), post-političko pismo (pismo koje govori o potrošnji objekata i informacija na mjestu ideologije). Narativna rješenja u smislu logike nizanja događaja su mimezis artificijelnih telekomunikacijskih i mrežnih sažimanja vremena i prostora, tako da se pripovjedni događaj ukazuje kao registar različitih simultanih situacija koje mogu referirati različitim povijesnim ili prirodnim vremenima i prostorima. Nije u pitanju metaforička ili alegorijska razrada alogičkog vremena ili alogičke prisutnosti subjektivnog unutrašnjeg vremena nego artificijelni tehnološki i medijski prekid s prirodnim tijekom događaja i modusima prikazivanja zasnovanim na sintagmatskoj govornoj ili pisanoj pripovijesti.

LITERATURA: Andel, Buckcy1, Geyh1, Gibsw1, Lau1, Mch1

Tehnospiritualnost. Tehnospiritualnost je tendencija postavangardne i postmoderne umjetnosti koja spiritualne, arhetipske, simboličke i kontemplativne aspekte ljudske duhovnosti i umjetnosti istražuje, realizira i simulira pomoću suvremenih medija i materijala (suvremenom tehnologijom). Doživljaj duhovnog, metafizičkog, onostranog ili djelovanja arhetipskog proizlazi iz geneze nove medijske realnosti, strukturalnih odnosa materijala, odnosa materijalno-prostornih struktura i brojnih precizno realiziranih odnosa, suočavanja prirode (svijeta izvan čovjeka) i tehnologije (ljudskog svijeta). Rani primjeri tehnospiritualnog u umjetnosti su: (1) zen vrtovi s TV monitorima Nam June Paika (*TV vrt*, 1974.) ili kipom Bude čija se slika projicira na video monitoru i idiličnu atmosferu zen vrtova parodijski preobražava u artificijelni tehnološki prostor, koji bi poput zen koana trebao dovesti do prosvjetljenja, (2) Beuysove instalacije iz kasnih 60-ih s opremom za elektrolizu stvaraju situaciju alkemijske radionice, preobražavajući ne samo energiju u materiju nego i umjetnost u izuzetni prostor spiritualnog rada, (3) hodanje po kineskom zidu Marine Abramović i Ulaya nije samo egzistencijalni tjelesni čin u izuzetnom i egzotičnom arhetipskom prostoru nego i umjetnički performance realiziran kao postmodernistički medijski spektakl, budući da je televizijski sniman i kao satelitski program emitiran iz Azije u Europi, (4) egzaktni industrijski proizvedeni objekti Waltera De Marie (*Križ – Zvijezda*, 1989. ili *360° Ji-Đing*) arhetipski su simbolički predmeti koji nisu samo simbolički vizualni oblici nego je bitna i njihova savršena izvedba (preciznost mjera, obrađenost površina i rubova) svakog pojedinačnog dijela, (5) instalacija *Polje munja* (1977.) Waltera De Marie vrhunac je razvoja land arta i ranog tehnospiritualnog rada, kojom autor povezuje transformacije energije svijeta prirode (prirodni fenomen atmosferskog pražnjenja) i svijeta visoke tehnologije kojom čovjek pristupa prirodi u tehnološki poredak, (6) Alice Aycock je u velikoj instalaciji *Hiljadu i jedna noć u palači blaženstva* (1983.) sintetizirala svoje rekonstrukcije povijesti arhitekture i povijesti mehanizama stvarajući ambijentalni prostor fantazmatskog mehanizma koji razotkriva zapadnjačku opsesiju tehničkim napravama i analogijama kozmičkih zakonitosti i mehaničkih zakonitosti strojeva. U umjetnosti kasnih 80-ih i 90-ih godina tehnospiritualni pristupi postaju konceptualni i medijski modus odnosa s onostranim, metafizičkim i duhovnim jer (1) u postmodernoj kulturi nije moguć direktni pristup ni prirodi ni duhovnom, on je uvijek posredovan medijskim tehnološkim prostorom, (2) kao tehnološki proizvod umjetničko djelo je istovremeno posrednik duhovnom, ali i okružje životnih jezičkih i umjetničkih igara. Materijalni poredak ili medijska organizacija informacija osnova stvaranja metaforičkih, alegorijskih i simboličkih prikaza. Karakteristične su realizacije: (1) koje sliku prikazuju preko ekrana (mimezis projicirane slike), na primjer, fotografije Laurie Simmons, predmeti i instalacije s fotografijama Barbare Bloom, fotografije Cindy Sherman i (2) koje prostor uređuju kao scenski ambijent (naglašeni scenografski pristup prostoru), na primjer, instalacije i ambijenti Haima Steinbacha, Anisha Kapoora, Richarda Deacona, Susane Solano, Roberta Longa, kao i Milivoja Bijelića, Marjetice Potrč, Mirjane Đorđević. Instalacije-scene su prostori u kojima nema događaja, događaj (metaforički, alegorijski ili simbolički) se tek treba dogoditi. Odsutnost događaja i njegova simbolička najava ambijentalnom strukturom izraz su ili prikaz djelovanja duhovnog. U digitalnoj umjetnosti razvijaju se specifične taktilne, audio i vizualne funkcije umjetničkog djela koje se povezuju s efektima spiritualnog događaja i iskustva. Digitalni sistemi (virtualna realnost, cyborg) omogućavaju rekonstituiranje i simulaciju egzotičnih, tradicionalnih ili *new age* spiritualnih događaja.

LITERATURA: Andel, Aycl, Coy1, Hu1, Holtz1, Kraus17, Maria1, Šuva58, Šuva69, Šuva72, Šuva75

Tekst. Tekst je, općenito, svaka struktura znakova. Razlikuju se pojam govornog, pisanog, vizualnog, prostornog, vremenskog, zvučnog, bihevioralnog, ekranskog, itd. teksta. U strukturalizmu se tekstom naziva zatvorena struktura znakova. U poststrukturalizmu i postmodernizmima tekstom se smatra otvorena struktura znakova koja stječe svoja značenja

trenutnim odnosom s drugim znakovima ili tekstovima aktualne ili povijesne kulture. Tekstom se naziva i svaki oblik, bez obzira na medij, način komunikacije, proizvodnje, razmjene i potrošnje značenja (značenjskih zastupnika). Bilo koja slika iz povijesti slikarstva može se tumačiti kao tekst ako se promatra kao model izvođenja, uspostavljanja, stvaranja, odnosno, odašiljanja, ponude, razmjene ili recepcije značenja. Slika Lovisa Corintha *Autoportret s čašom* (1907.) je tekst zato što ekspresivni pikturalni prikaz polunagog muškog tijela (tijela slikara) nudi značenja o erotičnom narcizmu i privatnosti slikara. Ova slika nije ponuđena samo gledanju nego i čitanju. Ali postoje i djela koja su ponuđena kao odnos vizualnog i verbalnog teksta, kao što je slika Alice Neel *Nacisti mrze Židove* (1936.) ili je sama verbalni tekst kao slika Jaspera Johnsa *False Start* (1959.).

LITERATURA: Bart3, Bart16, Cob1, Frank1, Johan1, Kris1, Lot5, Soller2, Todo6, Wahlf1

Tekstualna produkcija. Tekstualnom produkcijom se nazivaju: (1) različite pluralne, arbitrarne i fikcionalne prakse ili postupci proizvodnje, razmjene i potrošnje značenja u postmodernoj kulturi, ali i (2) teorijski stavovi da je *tekst* suštinski izraz, prikaz ili proizvod koji omogućava identifikaciju, opis, objašnjavanje i interpretaciju pojave pluralne i nekonzistentne postmoderne kulture, odnosno da subjekt ako vidi (doživljava, spoznaje, prikazuje) svijet, vidi ga preko/posred-stvom teksta.

U francuskoj semiologiji i teoriji slikarstva nakon 60-tih godina dominirao je stav da svaka slika, prvenstveno umjetnička, korespondira posredovanjem teksta. To znači da je tradicionalno zapadno mimetičko slikarstvo interpretirano kao oblik prikazivanja koji ne pokazuje i prikazuje svijet direktno i doslovno nego posredovanjem teksta (religioznog teksta) koji posreduje između pikturalnog poretka slike i poretka svijeta.

LITERATURA: Ff1, Ff2, , Kris1, Rod1, Soller2, Wahlf1

Tekstualna umjetnost. Tekstualna umjetnost označava umjetnička djela izvedena u obliku teksta na prirodnom jeziku. Djela tekstualne umjetnosti razlikuju se od eseja, poezije, proze i filozofskih rasprava time što nastaju razvijanjem problema vizualnih umjetnosti (slikarstva, fotografije, filma, skulpture, ambijentalne umjetnosti, performansa) u mediju teksta, tj. u pisanom (lingvističkom) jeziku. Tekstualna umjetnost razvija se u konceptualnoj, postkonceptualnoj i neokonceptualnoj umjetnosti. U postmodernoj umjetnosti razvija se tekstualna praksa vizualnih umjetnika pod utjecajem poststrukturalističke teorije teksta.

Teorija teksta razvijala se tijekom 60-ih i 70-ih godina u strukturalističkoj tradiciji i u kontekstu filozofije jezika. Pojam teksta izveden je iz teorije književnosti i lingvistike, da bi semiotičkim istraživanjima bio uopćen i primijenjen na različita područja istraživanja: film, slikarstvo, moda, seksualnost. Tekstom se u najopćenitijem smislu naziva svaki jezički izraz autorove misli, odnosno, izdvojeno napisano djelo. U teoriji informacija tekst se određuje kao svako pravilima regulirano nizanje i kombiniranje jedinica nekog znakovnog sistema u vremenu ili prostoru. Definicija iz teorije informacija, prihvaćena i u semiotičkim teorijama, pod tekstom podrazumijeva bilo koji umjetnički produkt nastao povezivanjem u cjelinu koja se može prepoznati kao struktura značenjski vrijednih elemenata ili znakova. Roland Barthes suprotstavio je pojam teksta pojmu umjetničkog djela. Po Barthesu umjetničko djelo je dovršen i cjelovit rezultat (produkt) rada umjetnika, a tekst je ono što se pokazuje procesom stvaranja i djelovanja u umjetnosti. Ukazivanjem na značaj procesa u kojem umjetnički rad nastaje, djeluje i koji čitalac ili gledalac prihvaća, Barthes suprotstavlja zamisao teksta dovršenom umjetničkom rezultatu. Ovako postavljena zamisao teksta odgovara zamislima dematerijalizacije umjetničkog djela, otvorenog umjetničkog djela ili procesualnog umjetničkog djela.

Jedna od osnovnih teza konceptualne umjetnosti od sredine 60-ih godina bila je izražavanje vizualnog umjetničkog djela, stvaralačkog postupka vizualnog umjetničkog djela ili zamisli umjetničkog djela u formi teksta (jezičkog zapisa). Takav umjetnički rad naziva se koncept ili projekt.

Tekst je element rada koji govori o onome što umjetnik čini (razina koncepta) i kojim umjetnik barata kao vizualnim elementom u prostornoj realizaciji (fenomenološka razina). Osim tekstova koji se uklapaju u prostorna i procesualna istraživanja, konceptualni umjetnici stvarali su i tekstove logičke ili fenomenološke analize postupka nastajanja i primanja teksta. Joseph Kosuth, Victor Burgin, *Art&Language*, *Grupa Kôd* i *Grupa (Ǝ*, istraživali su logiku stvaranja teksta pozivajući se na postupke filozofije jezika, semiotike i lingvistike. Grupa *Art&Language* u više je tekstova razmatrala mogućnost izlaganja teksta (eseja) u galeriji kao vizualno umjetničko djelo. Takav tekst ima dvostruku funkciju: (1) čita se kao bilo koji filozofski, lingvistički ili teorijski esej i (2) gleda se kao likovno djelo jer je izložen na način likovnog djela. Za konceptualne umjetnike vizualni izgled eseja nije važan, bitno je da je čitljiv. Teorijski tekstovi izloženi kao umjetnička djela tretiraju se na tri načina: (1) kao ready-madei, tj. tekst koji pripada izvanumjetničkom

svijetu unosi se u svijet umjetnosti i izlaže kao umjetničko djelo, (2) kao subverzije uobičajenog načina vizualne percepcije umjetničkog djela, umjesto da se djelo vizualno percipira i estetski kontemplira, ono se mora čitati kao tekst i (3) kao formalno tehničke prezentacije teksta kao dokumenta, nije nužno čitati tekst nego utvrditi činjenicu njegovog postojanja, tj. razumjeti da ukazuje na razgovore i razmišljanja umjetnika. Joseph Kosuth je u više radova problematizirao status teksta kao umjetničkog djela. U ranim radovima *Jedan i pet satova* (1965.) ili *Naslovljeno (Umjetnost kao ideja kao ideja)* (1967.) tekst je izlagan kao ready-made, tj. rječnička definicija konkretnog ili apstraktnog pojma snimljena je i izložena kao takva. U tekstovima na staklu *Čisto, Kvadrat, Staklo, Ulašteno* (1965.) ili neonskim svjetlosnim zapisima *Jedan i osam – Opis* (1965.) uspostavljeni su tautološki odnosi između zapisa teksta i vizualnog izgleda, vrste ili svojstva upotrijebljenog predmeta. U seriji tekstualnih instalacija *Tekst/Kontekst* (1979.) izlagao je povećane tekstove na reklamnim pločama u urbanom gradskom prostoru. Teorijski tekst koji apstraktno govori o čitanju teksta i razumijevanju konteksta smješten je uz reklame, čime u artificijelno uspostavljenom kontekstu u kojem je postavljen dobiva nova konkretna značenja. U tekstualnim ambijentima *Nula i ništa* (1985.) izlagao je tapete s tekstovima iz Freudovih djela koji prekrivaju zidove prostorija. Svaki redak teksta je precrtan, a tekst se nazire ispod crte. Time je uspostavljena analogija između teksta i nesvjesnog. Victor Burgin je krajem 60-ih pisao tekstove koji čitaocu govore o trenutku (vremenu i prostoru, mentalnom stanju, iskustvu) koji prethode, podudaraju se ili slijede trenutku čitanja. Njegovi tekstovi su hipotetičke konstrukcije teksta koje čine paralelni odnos između konkretnog stanja čitaoca i mentalnih predodžbi koje tekst predočava.

Vladimir Kopicl *(Grupa (Ǝ)* ispitivao je tekst autorefleksivnom hermeneutičkom metodom dozvoljavajući da tekst sam govori o postupku stvaranja i uspostavljanja. Tekstualnoj umjetnosti postkonceptualne umjetnosti svojstveno je ukazivanje na jezičke formulacije ideoloških govora (*Art&Language*, Joseph Kosuth, Hans Haacke, kao i Braco Dimitrijević, Goran Trbuljak, Raša Todosijević, Mladen Stilinović). Jedan od bitnih postupaka postkonceptualne umjetnosti je istraživanje ideoloških osnova umjetnosti i izražavanja koju ideološki uzroci govora i prikazivanja stvaraju u umjetnosti. U tom smislenom okviru nastala je tekstualna praksa bliska pisanju parola. Grupa *Art&Language* je na Venecijanskom bijenalu 1976. izložila transparent-parolu: *Dobro došli u Veneciju / Diktatura buržoazije ovjekovječuje lokalnu boju / Ars Longa, Vita brevis est.* Dragoljub Raša Todosijević je napisao tekst *Tko profitira od umjetnosti* (1975.), Zoran Popović realizirao je film *Bez naziva* (1976.) s kritičko-političkim parolama, a Željko Jerman je u javnom gradskom prostoru izlagao provokativnu parolu *Ovo nije moj svijet* (1977.).

S druge strane, u postkonceptualnoj umjetnosti vidljiva je tendencija istraživanja i razvijanja pretpostavki konceptualne umjetnosti u različitim medijima u kojoj nastaju analize odnosa teksta i fotografije, slike i teksta, crteža i teksta, zvuka i teksta. Ova istraživanja težila su suočavanju različitih pojavnosti umjetničkog rada i principa konstituiranja i djelovanja vizualnog i verbalnog, odnosno, mogućnosti fenomenalnih i simboličkih svojstava vizualnog, tekstualnog i zvučnog. Na primjer, *Grupa 143* je istraživala odnose teksta i serije fotografija ili teksta i sintaktičke linijske strukture, Zoran Belić W. je analizirao odnose teksta i simboličkih funkcija teksta kao teksta u različitim civilizacijskim kontekstima (kabali, budizmu, taoizmu), Vladan Radovanović je u seriji radova *Medij ispituje samog sebe* (1973.) reproducirao je tekst s magnetofonske vrpce, koji tautološki govori i demonstrira ono o čemu govori.

Za postmodernu umjetnost karakteristična je, također, tekstualna praksa: (1) upotrebe riječi ili rečenica u vizualnim radovima (Barbara Kruger, Jenny Holzer, Richard Prince) i (2) pisanje tekstova poližanrovskog karaktera. Poližanrovski tekst nije teorijski tekst ili primjer teorije umjetnika kao tekst konceptualnih umjetnika nego prozni tekst autobiografskog ili narativnog karaktera, koji uspostavlja odnose s jezikom eseja, jezikom poststrukturalističke teorije, žargonima popularne kulture i individualnom autopolitičkom analizom. Ovakav tekst lomi metajezički karakter teorije, ali i dekonstruira poetske i metafizičke ideale modernističkih tekstova. Tekstom se uspostavlja polje pisanja koje otkriva kako subjektivnost prodire u metajezik i kako metajezik pruža otpor subjektivnosti. Teme postmodernističkih tekstova su: mediji masovne kulture, fantazije, snovi, traume, seksualnost, nemogućnost komunikacije, prikazivanje i doživljavanje Drugog. Karakteristični primjeri postmodernističkog umjetnikovog teksta su radovi: Trinh T. Min-ha, Laurie Anderson, Matta Mullicana, Sherrie Levine, Jenny Holzer, Adrian Piper, Kathy Acker, Victora Burgina, Judith Barry, Silvije Kolbowski, kao i Milete Prodanovića, Vlade Marteka, Mladena Stilinovića, Željka Kipkea, Ivana Faktora, Sanje Iveković, Ivane Keser, Andreje Kulunčić.

LITERATURA: Albe1, Ali1, Artla1, Artla3, Artla6, Artla7, Beli10, Cag1, Cag2, Cag3, Cag4, Cag5, Cag6, Cag7, Cag8, Con1, Con2,

Con3, Deni1, Đu2, Franzel, Free1, Ga2, Golds1, Kop2, Kosu1, Kosu2, Kosu3, Kosu4, Kosu5, Kosu6, Kosu7, Kosu8, Kosu9, Kosu10, Kosu11, Kosu12, Kosu13, Kosu14, Kosu15, Kosu16, Kosu17, Kosu18, Mart2, Mart3, Mey1, Millet2, Mitch6, Petro7, Rem1, Rem2, Rosen5, Savi1, Schwa1, Sin1, Stani1, Stip2, Stip5, Stip6, Stip8, Šuv20, Šuv21, Šuv27, Šuv31, Šuv33, Šuv34, Šuv65, Tij3, Wallis1, Wallis2, Wein1, Welchm1, Wilson2, Wilson3

Tekstualni ambijent. Vidi: Konceptualna umjetnost, Tekstualna umjetnost, Zidno slikarstvo

Tel Quel. *Tel Quel* je časopis čiji su suradnici počeli i izveli imanentnu kritiku i preobrazbu novog romana i, zatim, strukturalizma. Časopis je pokrenuo francuski romanopisac Philippe Sollers u Parizu 1960. godine. Izlazio je do 1983. godine, kad Sollers pokreće novi časopis *L'infini*. Časopis su uređivali: Philippe Sollers, Marcelin Pleynet, Denis Roshe, Jean-Louis Baudry, Marc Devade i Julia Kristeva. Suradnici su, između ostalih bili Roland Barthes, Guy Scarpetta, Jean-Joseph Goux, Pierre Guyotata, Maurice Roche, Severo Sarduy, Michel Foucault, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Réne Girard. Autori okupljeni oko časopisa *Tel Quel* istraživali su pitanja znanosti, književnosti i neverbalnih umjetnosti. Djelovanje časopisa karakteriziraju: (1) metodološki aspekt: kritika strukturalizma kao sinkronijske (ahistorijske discipline) statičnog shvaćanja znaka, tj. za poststrukturalizam znak nije konačni dovršeni produkt (pisanja, slikanja), nego trenutak u procesu transformacije značenja u društvenim procesima (sistemima i praksama produciranja značenja), (2) ideološki aspekt: poststrukturalisti su vlastiti rad tumačili kao oblik terorističkog djelovanja u kulturi, Sollers je pisao "Mi smo bili teoretičari i teroristi"; u drugoj polovici 60-ih godina poststrukturalistička ideologija je bila revolucionarna marksistička teorija koja se oslanjala na Althusserovu školu kritičke materijalističke teorije i oko 1968. godine na maoizam, i (3) estetski aspekt: poststrukturalisti su izveli kritiku strukturalizma kao znanstvenog metajezika pokazujući da ne postoji objektivan i egzaktan jezik nezavisan o djelovanju subjektivnosti (ideološkog, seksualnog, kulturološkog upisa subjekta), odnosno, da se kritika znanstvenog fetišizma ostvaruje prijelazom praga književnog pisma, što znači metaforičkim, alegorijskim i retoričkim diskursima književne subjektivnosti. Ova tri aspekta mogu se nazvati teorijom tekstualnog pisanja budući da poststrukturalisti pokazuju da pismo ima svoju posebnu i suštinsku povijest koja konstituira gledišta i poimanje realnosti. Kritika teksta kao oblika materijalne proizvodnje značenjske realnosti zasniva se na sljedećim modelima: (a) na povezivanju kritičkih modela Marxa, Nietzschea i Freuda sa semiološkom teorijom, (b) na primjeni rezultata psiholingvističkih jezičkih analiza Noama Chomskog usporedo semiotičkim tehnikama sovjetske semiotike (Tartuska škola) i (c) na usporednoj analizi književnog i filozofskog govora i pisma. Ključne inovacije suradnika *Tel Quela* bile su razrade materijalističke teorije teksta i pisma, označiteljske prakse, i, zatim, teorije intertekstualnosti. Pojam intertekstualnosti su razradili Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida. Suradnici časopisa, oko 1970. godine, dolaze u kontakt s učenjima Mao Zedonga. Maoističku fazu karakterizira razvijanje materijalističke kritičke teorije koju je u teoriji i praksi književnosti razradivao Sollers a u teoriji slikarstva Marcelin Pleynet. Nakon 1973. godine započinje preobrazba teorijskog rada prema psihoanalizi. Barthesova knjiga *Zadovoljstvo u tekstu* ukazuje na nova područja istraživanja: uživanja, tijela, odnosa tijela i teksta, erotizma. Politika i psihoanaliza se razrađuju kao mogućnosti kritičkog pisanja. Provodi se revolucionarna kritika idealizma Jacquesa Derridae i Louisa Althussera. Sollers, Kristeva, Pleynet, Barthes i François Wahl posjećuju Kinu i tamo se suočavaju s kulturnom revolucijom. Barthes i François Wahl se po povratku u Francusku izjašnjavaju protiv kulturne revolucije. Tijekom druge polovine 70-ih godina dolazi do kritike racionalnosti i temeljnog proučavanja Lacanove teorijske psihoanalize. Sollers se odriče marksizma i kulturne revolucije 1976. godine. Jedan broj časopisa je posvećen heterogenoj i pluralnoj kulturi SAD. Jača interes za feminizam. Krajem sedamdesetih dolazi do proučavanja odnosa religije, seksualnosti i psihoanalize. Djelovanje *Tel Quela* je obilježilo epohu kasnog kapitalizma i nastajućeg postmodernizma. Pojedini autori govore o posljednjoj avangardi, drugi autori govore o anticipaciji postmoderne umjetnosti i kulture, a treći autori tu prijelaznu epohu identificiraju kao epohu teorije.

LITERATURA: Dev1, Dev7, Ff1, Ff2, Kris1, Kris3, Kris4, Kris5, Pley1, Salg1, Soller1, Soller2, Soller3, Telq1, Telq2

Telepatija. Telepatija je nadosjetilna komunikacija dva ljudska bića ili ljudskog bića s drugim bićima (biljke, životinje, anđeli ili druga duhovna bića). Osoba koja prima telepatske poruke naziva se medij. U ezoteričnoj tradiciji postoji zamisao umjetnika medija koji nije originalni stvaralac umjetničkog djela nego ga ostvaruje po diktatu duhovnih bića. Takav umjetnik je svojevrsni prevodilac nadosjetilnih i nejezičkih poruka u likovni, muzički ili književni jezik. U modernoj umjetnosti djelovanje umjetnika-medija vezuje se za rad antropozofa Rudolfa Steinera i slikarice Hilme Af Klint, odnosno, za umjetnike i

autodidakte koji su težili aktiviranju ezoterične duhovne tradicije (nadrealisti André Breton i Paul Eluard, Joseph Crépin, Helen Smith, Miro Glavurtić). Zamisao telepatije spominje se u konceptualnoj umjetnosti kao krajnji oblik nematerijalne (dematerijalizirane) i nadosjetilne komunikacije umjetničkih ideja. Kritičar Jack Burnham je pisao da je telepatija idealni stupanj konceptualne umjetnosti. Američki konceptualni umjetnik Robert Barry izložio je tekst-koncept: "Za vrijeme izložbe pokušat ću telepatski komunicirati umjetnički rad, čija je priroda serija misli koja se ne može prikazati jezikom ili slikom" (1969.). Članovi grupe *OHO* realizirali su seriju radova pod nazivom *Interkontinentalni grupni projekt Amerika – Europa* (1970.) zasnovanih na uspostavljanju telepatskih odnosa između umjetnika koji su se nalazili na različitim kontinentima. Konceptualistički pristup telepatiji je prvenstveno bihevioralni. Konceptualni umjetnici polazili su od teze Ludwiga Wittgensteina da su unutrašnjim procesima potrebni vanjski kriteriji, što znači da su se ponašali kao da telepatski proces postoji; specificirajući postupke, efekte i oblike ponašanja karakteristične za telepatsku situaciju. Njih nije zanimala prezentacija ili vizualizacija nadosjetilnih slika, poruka, efekata ili fantastičkih predodžbi. U postkonceptualnoj umjetnosti primjeri individualnih pristupa fenomenu telepatije su radovi: (1) *Družine v Šempasu* koja istraživanja prirode, ambijenta i ekološkog poretka zasniva na meditativnoj i telepatskoj komunikaciji s duhovnim bićima prirode i viših duhovnih svjetova i (2) Marine Abramović i Ulaya koji su izveli performance *Noćno prelaženje mora* (1981.) koji se zasniva na uspostavljanju telepatskog polja između umjetnika; opisujući rad sljedećim tekstom "Tijekom 16 dana sjedimo šuteći nepokretni za stolom po 7 sati dnevno. Na stolu su zlatni bumerang, 21 gram zlata u zrnima i živi dijamantni piton".

LITERATURA: Abr3, Abr4, Brej6, Fan1, Brej7, Caer1, Franze1, Freu2, Glavu1, Zab4

Tendencija. Tendencijom se u modernoj i postmodernoj umjetnosti naziva estetska i umjetnička pojava zasnovana na likovnoj, jezičkoj, ideološkoj, egzistencijalnoj i vrijednosnoj povezanosti više autora u određenom povijesnom trenutku. Tendencija se razlikuje od stila time što je nova pojava u umjetnosti i izražava otkrivanje i koncipiranje polja umjetničkog rada više umjetnika, a ne primjenu već postojećeg i razrađenog modela izražavanja i prikazivanja. Tendencija se razlikuje od pokreta po tome što se ne zasniva na čvrstim mikrosocijalnim, egzistencijalnim i ideološkim vezama koje pokret određuju kao stvaralačku i aktivističku cjelinu u svijetu umjetnosti, kulture i društva. Pokret teži stvaranju posebne egzistencijalno-umjetničke situacije, dok u tendenciji postoji uvažavanje individualnih različitosti i autonomije individualnog rada. Odnos tendencije, pokreta i stila je relativan. Umjetnička pojava se može razvijati kroz pokret koji se širi u tendenciju i zatim postaje stil, odnosno, tendencija postaje pokret i stil koncentracijom na usko estetsko, umjetničko, konceptualno ili političko područje rada.

Pojava novih tendencija karakterističan je primjer: (1) nove tendencije kao pojave u umjetnosti ranih 60-ih su zbir reduktivnih višemedijskih tendencija umjetnosti poslije enformela istovremenih i povezanih s novim realizmom, neo dadom, neokonstruktivizmom i kinetičkom umjetnošću, (2) sredinom 60-ih definira se kao pokret politički i društveno kritički orijentiranih neokonstruktivističkih istraživanja vizualnog oblikovanja i vizualnih komunikacija, promijenivši naziv u nova tendencija ili tendencija i (3) u drugoj polovini 60-ih ona postaje stil, što znači širi smisaoni, metodološki i poetički model izražavanja, neovisno o povezanosti pripadnika novotendencijaške poetike s vodećim protagonistima tendencije i pokreta.

Nastaje veliki broj paralelnih pojava i tendencija (minimal art, eccentric abstraction, anti-form, land art, earth works, body art, process art, concept art, conceptual art, mail art, performance art, semioart, video art) u 60-im i 70-im godinama, pri čemu 'tendencija' nije način okupljanja umjetnika nego koncipiranje umjetničke pojave kao umjetničkog problema ili, čak, djela. Na primjer, konceptualna umjetnost se može smatrati tendencijom od 1968. do 1975. budući da se zasniva na: (1) napuštanju likovnog izražavanja, (2) upotrebi racionalnih jezika lingvističke, semiotičke i konceptualne analize, (3) kritici visokog modernizma i autonomije umjetnosti, (4) kritičkoj metajezičkoj analizi ideoloških diskursa umjetnosti, svijeta umjetnosti i kulture, (5) kriterijima vrednovanja zasnovanim na nelikovnim tekstualnim ili jezičkim konstrukcijama i (6) stvaranju nove prevratničke situacije u svijetu umjetnosti koja redefinira povijest modernizma. Konceptualna umjetnost od 1968. do 1975. nije stil stoga što su sudionici tih događaja, što posebno vrijedi za prvu generaciju konceptualnih umjetnika (*Art&Language*, Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler, Victor Burgin, grupa *OHO*, Joseph Beuys, *Grupa Kôd* i *Grupa (∃)*, inovatori koji ne polaze od postojećeg definiranog modela izražavanja. Iako pojedini autori djeluju sinkrono, konceptualna umjetnost nema odlike pokreta, jer oni ne nastupaju zajedno, ne proklamiraju zajedničke ciljeve i postupke

njihovog ostvarivanja. U konceptualnoj umjetnosti napuštanje likovnog izražavanja nema jedinstvenu teorijsku osnovu: (1) *Art&Language* stvara kritičku teoriju u svijetu umjetnosti modernizma gdje teorije nema i srodno Josephu Kosuthu provodi kritiku visokog modernizma, (2) Victor Burgin razvija analizu i teoriju umjetnosti (fotografije) zasnovanu na poststrukturalizmu, semiotici i teorijskoj psihoanalizi, a (3) grupa *OHO* teži analizi metafizičkih dimenzija ljudskog duha autorefleksivnom analizom rada grupe; za njih je dematerijalizacija umjetničkog objekta ezoterična strategija.
Karakteristične tendencije u umjetnosti poslije 1950. su: enformel, poslije enformela, neodada, nove tendencije, minimalna umjetnost, procesualna umjetnost, postminimalna umjetnost, konceptualna umjetnost. Enformel se od poetika izoliranih i individualnih slikara pretvara u tendenciju koja određuje epohu modernizma 50-ih godina. Umjetnost poslije enformela je skup više relativno različitih i konkurentskih tendencija koje karakterizira istraživanje i prekoračenje granica modernističkog ekspresivnog i egzistencijalnog slikarstva. Neodada je tendencija, a fluksus, s kojim ima mnogo zajedničkih poetičkih stavova i postupaka, ima karakter grupe koja prerasta u internacionalni pokret. Nove tendencije u Europi i minimalna umjetnost u SAD u pravom su smislu tendencije: otvoreni okvir za zbir individualnih strategija inovacijskih pristupa umjetničkom stvaranju. Postminimalnu umjetnost može se shvatiti kao tendenciju tek u retrospektivnom povijesnom istraživanju umjetničkih individualnih i grupnih aktivnosti koje povijesno povezuju minimalnu i konceptualnu umjetnost. Postmodernizam 80-ih skup je raznorodnih tendencija i pokreta. Različite pojave neoekspresionizma i neokonceptualizma određuju umjetnost 80-ih više međusobnim razlikama i fragmentacijom povijesne vizije epohe, nego međusobnom interakcijom i sintezom umjetnosti epohe. Na primjer, talijanska transavangarda kako ju je koncipirao Achille Bonito Oliva, koja se odnosi na rad slikara Cucchija, Clementea, Chie, De Marie i Paladina je pokret, koji karakterizira individualni slikarski rad i zajednički revolucionarni nastup kao jedinstvene i cjelovite pojave na umjetničkoj sceni. Internacionalna transavangarda je tendencija, budući da nastaje širenjem i razvijanjem ideja pokreta talijanske transavangarde na internacionalnoj umjetničkoj sceni. Ona stvara smisleni okvir za povezivanje različitih individualnih, eklektičkih, nacionalnih ili regionalnih i neoekspresionističkih pristupa slikarstvu postmodernizma. U drugoj polovini 80-ih transvanagarda i neoekspresionizam postaju stil. Nova britanska skulptura nastala je kao tendencija u okviru britanske umjetnosti, budući da je povezuje djelovanje umjetnika neovisnih i različitih poetika, koji su stvorili otvorenu konceptualnu osnovu obnove, problematizacije i prevladavanja modernističke skulpture.

LITERATURA: Blis1, Crn1, Crn2, Deb1, Den55, Kele2, Kem1, Košč4, Massi1, Novet1, Novet2, Novet3, Pelle1, Pinto1, Stepa1, Šuv69, Tend1, Tend2, Turre1, Weiner1

Teorija informacija. Teorija informacija je znanost koja se bavi procesom odašiljanja, prenošenja, primanja i pamćenja informacija. Informacija je sadržaj koji se dobiva iz vanjskog svijeta. U trenutku kada je primalac primio i razumio poruku on je primio informaciju ili strukturu informacija. Proces komunikacije čine odašiljanje, prenošenje i prijem informacija.
Teorija informacija je disciplina kibernetike koja se oslanja na semiotiku i teoriju vjerojatnosti. Osnivači teorije informacija su Norbert Wiener, Claude Shannon, Warren Weaver. U okviru teorije informacija i kibernetike razvila se estetička teorija čiji su vodeći predstavnici: Max Bense, Umberto Eco i Abraham Moles. U jugoslavenskom kulturnom prostoru zamisli teorije informacija i kibernetičke ili semiotičke estetike razvijali su Denis Poniž, Novica Petković i Branislava Milijić. Od kraja 50-ih i tijekom 60-ih godina teorija informacija primjenjivala se u neokonstruktivizmu, u realizaciji i interpretaciji kinetičkih, kompjuterskih i kibernetičkih umjetničkih djela. Teorija informacija bitna je i za estetiku konkretne i vizualne poezije jer je omogućila proširivanje diskurzivnog modela klasične poezije prema netipičnim komunikacijskim sistemima: vizualnom, zvučnom, gestualnom.
Informacija je mjerilo mogućnosti izbora u selekciji poruke. Ona predstavlja slobodu izbora koju subjekt ima u konstruiranju poruke, pa je treba smatrati statističkim svojstvom izvora poruke. Kada subjekt zna koji će se od dva ili tri moguća događaja ostvariti, on tada ima informaciju. Jedinica količine informacija u binarnoj abecedi je bit (engl. *binary digit*). Binarna abeceda zasniva se na znakovima 0 (nula), 1 (jedan) i njihovim kombinacijama. Da bi se u binarnoj abecedi prikazalo M informacija potrebno je N bitova. Odnos veličina M i N zadan je matematičkom formulom M=2N. Informacija od jednog (N=1) bita daje dvije informacije 0 i 1, a količina informacija od dva (N=2) bita daje četiri informacije 00, 01, 10 i 11.
Da bi se informacija prenijela, mora postojati: (1) pošiljalac, (2) posrednik (medij, komunikacijski kanal) i (3) primalac. Skup elemenata koji se biraju za komunikaciju naziva se rječnik komunikacionog

kanala, a pravila izbora i načina kombiniranja elemenata gramatika. Po Umbertu Ecu lingvistički kod je sintaktički sistem (skup oznaka i pravila njihovog kombiniranja) koji prenosi sisteme značenja. Kod pokazuje koje su znakovne kombinacije unutar jednog rječnika dozvoljene. On omogućava lakše prepoznavanje informacija iz određenog komunikacijskog sistema. Na osnovi jednog koda može se razraditi više različitih poruka. Na primjer, pisaći stroj prema kodu hrvatskog jezika može otipkati i *Zlatarevo zlato* i jelovnik. Kao što je brojnost informacija u sistemu mjerilo organiziranosti sistema, tako je entropija sistema mjerilo njegove dezorganiziranosti. Redundancija je otpor entropiji (neorganiziranosti, neredu) u procesu komunikacije, a njezin uobičajeni oblik je ponavljanje. Kada govornik misli da ga slušaoci ne razumiju on istu misao iskazuje na dva načina. Šum je smetnja u komunikacijskom kanalu između pošiljaoca i primaoca poruke.

Estetska informacija je komunikativni mehanizam koji još nije dovoljno kodificiran, budući da je informacija višeznačna, promjenljiva, indirektna i dvosmislena. Za estetske informacije rječnik komunikacijskog kanala i gramatika otvoreni su, nestabilni ili slučajni modeli izabrani na osnovi privatnih pravila ili stvoreni transformacijom javnih pravila (stila, pokreta). U likovnim umjetnostima estetska informacija ne prenosi samo poruku (sadržaj, vijest, značenje), ona je i vizualno pokazuje. Georg Birkhoff je 1933. razradio matematički model estetskog mjerila: M=O:C, gdje je M estetsko mjerilo, O stupanj uređenosti i C stupanj složenosti. Birkhoffove zamisli su razrađene i podvrgnute kritici u informacijskoj estetici. Razrade su usmjerene matematičkom modeliranju estetičkih zamisli i traženja oblika numeričkog prikazivanja estetičke stvarnosti koja se može zamisliti kao više ili manje artikulirani sistem materijalnih elemenata. Estetički pojmovi lijepog, ružnog, doživljaja, komičnog i tragičnog pokazuju određenu nepredodređenost. Estetičku nepredodređenost moguće je opisati i numerički izraziti modelom entropije, tj. nereda u sistemu izražavanja. Abraham Moles naglašava informacijski karakter umjetničkog djela, jer umjetnik želi izazvati odjek u duhu i senzibilitetu pojedinaca koji gledaju, čitaju ili slušaju njegovo djelo. Moles razlikuje neestetsku (semantičku) od estetske informacije po tome što je estetska informacija poluprojektivna poruka koja više nagovještava nego što pokazuje i govori. Estetska informacija je čvrsto vezana za komunikacioni kanal (medij). Umjetničko djelo nije samo prijenosnik poruke (sadržaja, semantičke vrijednosti). Ono pokazuje oblike i načine nastajanja i uvijek ostaje otvoreno djelovanju gledaoca, čitaoca ili slušaoca. Eksperimentalna estetika zasnovana na teoriji informacija nije dio umjetnosti nego znanost o umjetnosti i estetskim oblicima komunikacije. Njezin je cilj pronalaženje opće strukture i zakona osjetilne spoznaje umjetničke emocije i doživljaja. Njezina metoda zasniva se na: (1) razumijevanju umjetničkog djela kao komunikacijskog fenomena, (2) fenomenološkoj analizi pojavnosti i izgleda primljene poruke, (3) nabrajanju i opisivanju aspekata umjetničkog djela, (4) sistematičnom razlikovanju razina pojavnosti umjetničkog djela u rasponu od semantičkog nivoa prikazivanja i pripovijedanja do estetskih nivoa recepcije i doživljaja, (5) uvođenju semiotičke analize znakovnog poretka umjetničkog djela, (6) traženju raspodjele učestalosti pojavljivanja znakova i prostorno-materijalnih aspekata djela, (7) egzaktnoj procjeni i mjerenju složenosti informacijske strukture i poruke djela i (8) analizi složenosti poruke i njezinih odnosa s različitim oblicima prikazivanja, tj. na traženju rješenja i oblika stvaranja koji se stvaraocu nude u njegovom kreativnom radu.

Vizualna informacija. Vizualnom informacijom u smislu realističkih teorija percepcije naziva se svjetlosni signal koji nosi sadržaj i poruku o svijetu koji okružuje promatrača. Definicija informacije glasi: signal r nosi informaciju da s jest F, što znači da slika portretnog slikarstva nosi informaciju da struktura linija i boja na njenoj površini prikazuje portretiranu osobu. Realističke teorije Freda Dretskea i Jamesa Gibsona zasnivaju se na stavu da su stavovi koje čovjek ima o svijetu posljedica njegovog perceptivnog mjesta u svijetu i informacija koje prima iz svjetlosnog okruženja, a ne njegove psihofiziološke ili duhovne prirode. Po Dretskeu razlika analogne i digitalne informacije ilustrira se načinom na koji se slika, na primjer, jabuke (koja nosi informaciju da je to jabuka) razlikuje od jezičke izjave da je to jabuka. Proces percepcije zasniva se na izdvajanju jedne informacije, na primjer, pojma jabuke iz bogate analogno date informacijske matrice pojavnosti i izgleda slike jabuke. Proces digitalizacije (ili konceptualizacije) je proces oslobađanja od suvišnih informacija dobivenih osjetilom vida. Gibsonov pojam informacije zasniva se na odnosu subjekta (životinje, ljudskog bića) i svjetlosnog ambijenta koji ga okružuje. Po Gibsonu subjekt do vizualne informacije ne dolazi posredovanjem predodžbe koja se podudara s predmetom opažanja, niti posredovanjem odraza vidljivog svijeta na mrežnici oka nego izdvajanjem nepromjenljivih (invarijanti) iz ne-prekidnog protoka svjetlosnih ambijentalnih informacija. U vizualnim teorijama percepcije zasnovanim na modelu informacija nije riječ o komunikacijskom

odnosu pošiljaoca i primaoca nego o odnosu promatrača i svijeta koji ga okružuje, što znači da on ne prima poruku iz svjetlosnog ambijenta nego izdvaja podatke iz tog svijeta.
Informacija u konceptualnoj umjetnosti. U konceptualnoj umjetnosti umjetničko djelo je: (1) zamijenjeno informacijom o umjetničkom djelu; tekstualna poruka izlaže se umjesto umjetničkog djela koje nije izvedeno nego samo planirano i zamišljeno ili je načinjeno u nedostupnom prostoru (land art) ili u kratkom vremenu trajanja (body art, performans) i (2) formulirano kao vizualna ili jezička informacija. Pri tome se različite informacije (znanosti, politike, umjetnosti, privatnog života) i komunikacijski kanali (novine, radio, televizija, reklame, telefon) upotrebljavaju kao sredstvo ili objekt umjetničkog rada.

LITERATURA: Bens1, Bens2, Bens3, Bens4, Bens5, Bent1, Bih7, Burnh6, Den102, Ec4, Ec5, Ec6, Ec8, Kele3, Milij2, Mole1, Mole3, Pet3, Pet4, Pet5, Pet6, Pon2, Pon3

Teorija ruskog slikarstva od simbolizma do suprematizma. Teorija ruskog slikarstva od simbolizma do suprematizma je skup različitih teorijskih postupaka koji se mogu povezati zajedničkim imeniteljem formalizma. Razvoj teorije slikarstva, u čijim je okvirima i suprematizam, može se pratiti od simbolističkih diskursa Rjabušinskog, Davida Burljuka, Nikolaja Kulbina, Vasilija Kandinskog i Vladimira Markova na početku stoljeća, preko teorije neoprimitivizma, kubizma i kubofuturizma Aleksandra Ševčenka, Natalije Gončarove, Davida Burljuka, Mihaila Larionova, Nikolaja Kulbina, Nikolaja Punina, eksperimenata Mihaila V. Matjušina, i drugih, do tekstova konstruktivista, a zaključnim konceptom naznačene linije može se smatrati tekst Pavela Filonova *Ideologija analitičke umjetnosti* iz 1930. Simbolistički tekstovi i interesi stvorili su osnovu za mistički nivo suprematističkog djela. Mističkim se u suprematizmu podrazumijevaju mogućnosti simboličkog čitanja suprematističkih kompozicija, mogućnosti supremacije doživljaja čiste bespredmetnosti, što je vid kontemplacije i transcendiranje slike diskursom. Teorije neoprimitivizma, kubizma i kubofuturizma poklapaju se s razvojem Maljevičevog opusa i vode prema formuliranju teorije. Formulirana teorija ne podrazumijeva samo diskurs o umjetnosti nego i diskurs koji sebe utemeljuje kao teoriju umjetnosti. Nikolaj Kulbin je, na primjer, u ranom tekstu *Slobodna umjetnost kao osnova života: harmonija i disonanca (O životu, smrti, itd.)* (1908.) ukazao na ishodišta i razloge za teoriju umjetnosti. Kulbinov tekst razjašnjava odnos umjetnosti i teorije, ukazujući da nema umjetnosti bez teorije, pri čemu su njegova rješenja, poput rješenja Markova i Kandinskog, konfliktne sheme opozicija: razumosjećaj, znanostumjetnost, teorija u umjetničkom djelu koja je poezijateorija koja je racionalizacija, itd. U Kulbinovoj raspravi linija transformacije se kreće od simboličkog preko spekulativnog do formalnog. Ona je koncept od kojega se očekuje estetski učinak. Kulbinovi termini ulaze u osnove modernističke retorike: od metafizičke prelazi na estetsku upotrebu termina. Naznačeni okvir Kulbinovog razmišljanja bitan je i za razmatranje geneze Maljevičevih spekulativnih postupaka i za razmatranje geneze formalizma.
Burljukova rasprava o kubizmu, koja ulazi u osnovu kubofuturističke teorije i produkcije, u odnosu na simbolističku retoriku, znatno je više formaliziran diskurs. Burljukove analize slikarstva (površine, teksture, itd.) mogu se smatrati prvim nastojanjima u ruskoj kulturi da se slikarstvo svede na egzaktnu znanost. Primarni zadatak njegove analize, a pod analizom se podrazumijeva istraživanje i definiranje aspekata slikarstva, bio je denotiranje pojma slike kao formalnog sistema i kontekstualiziranje novog kubofuturističkog slikarstva. Formalna definicija slikarstva polazi od specifikacije konstitutivnih formalnih elemenata (boje, površine, linije). Kontekstualna definicija slike i slikarstva eksplicitno se izvodi na drugostupanjskom nivou. Može se reći da su do Burljuka definicije slikarstva prvenstveno bile određene prirodnim i po sebi razumljivim prihvaćanjem slike kao slike. Burljuk uočava paradoks da slikarstvo tek u XX. stoljeću postaje umjetnost, tj. specifična paradigmatska djelatnost ili klasa specifičnih predmeta. Razumijevanje umjetnosti kao povijesne kategorije, ali i kao po sebi nepodrazumijevajuće produkcije, stvara potencijalno efikasnu osnovu formalnog proučavanja umjetnosti uopće ili neke posebne umjetnosti, tj. slikarstva. U spekulativnim i metafizičkim naporima prema transcendenciji, Burljuk bez nužne verifikacije dolazi do specifikacije i konceptualizacije slike. Njegov estetički kriterij nije izvanpikturalni (metafizički) nego formalan (unutarpikturalni). Sama analiza slike zahtijeva formalne distinkcije, konceptualizacije specificiranih distinkcija i primjenu konceptualnih shema (paradigmatskog okvira) na analizu različitih slika (Manet i Cézanne). Na sličnoj metodologiji zasniva se i Maljevičeva teorija dodatnog elementa.
Mihail Matjušin je na početku suprematizma surađivao s Maljevičem. Njegova su istraživanja boje sinkrona Maljevičevim, a njegova su psihološka istraživanja među najozbiljnijim zahvatima u teoriji umjetnosti ruske avangarde. Matjušin je, kao i većina avangardnih umjetnika, prošao kroz etapu kubističkog formalizma

da bi, baveći se teorijom Pavela Filonova i suprematizmom, došao do koncepta eksperimentalnog istraživanja percepcije prostora, boje, forme i zvuka. Radio je u Petrogradu u studiju za prostorni realizam pri *Slobodnoj državnoj umjetničkoj školi*, zajedno s Borisom, Jurijem, Marijom i Ksenijom Ender. Matjušinove koncepcije razvijale su se od teozofskih zamisli prema znanstvenom eksperimentu. Eksperimenti su se razvijali u nekoliko različitih smjerova. Radio je na proširenju vidnog polja, tj. na proširenju kuta percepcije do 180° i na ostvarivanju punog kruga (360°). Smatra se da su ove vježbe analogne proširenju svijesti u jogi. U kasnijem, proznanstvenom periodu radio je s pokretnim rotirajućim modelima jednostavnih geometrijskih oblika i boja, da bi proučio ambijentalne uvjete percepcije. Istraživao je analogije između boje i zvuka. S Enderovima je istraživao simultane kontraste komplementarnih boja i deformacije koje proizvode transformacije boja u statičkim formama. Matjušin je 1932. godine objavio publikaciju *Prirodni zakon promjenljivosti kombinacija boja. Priručnik za boje* koja se sastojala od Matjušinovog teksta i paketića rukom obojenih tabli. Marija Ender je napisala uvod i objašnjenje uz table. Rad Matjušina i njegovih učenika značajan je jer je: (1) Maljeviču sinkroni primjer transformacije umjetničkog rada u eksperimentalnoteorijski rad, koji je drugostupanjski u odnosu na umjetničku produkciju i (2) specifičan primjer umjetnosti u kojem teorijska rješenja prethode umjetničkoj produkciji. Matjušin i Enderovi su umjetničku produkciju zasnivali na rezultatima eksperimenata s primarnim bojama i transformacijama forme.

LITERATURA: Anderl, Bahtl, Bow2, Bow3, Bow5, Bow6, Compl, Cool, Ejhl, Fer2, Flak1, Flak3, Flak5, Flak6, Flak7, Flak8, Flak10, Flak12, Flak13, Flak14, Greatl, Groyl, Janl, Loddl, Malevl, Malev3, Markl, Mij2, Mij5, Mij6, Petl, Rowl, Solal, Šuv89, Woo2,

Teorija umjetnika. Teoriju umjetnika zasniva, formulira i zastupa umjetnik izražavajući vlastiti institucionalni status i interese svijeta umjetnosti. Teorija umjetnika je istraživanje, interpretacija i rasprava umjetničkih djela, stavova umjetnika, konteksta nastanka, prikazivanja i funkcioniranja umjetničkog rada, povijesnih i formalnih uvjeta mišljenja o i u umjetnosti koje umjetnik provodi. Teorija umjetnika nastaje kao nadgradnja stvaralačkog i proizvodnog procesa u svijetu umjetnosti. Njezina polazišta su u umjetnikovim interesima, vrijednostima, značenjima i ciljevima i njegovom razumijevanju umjetnosti, kulture, društva i prirode. Zaokružen i određen koncept teorije umjetnika javlja se u XX. stoljeću u avangardnim, neoavangardnim i postavangardnim pokretima.

Primjeri začetka filozofskog, teorijskog i poetičkog rada umjetnika su: (1) Ghibertijevi *Komentari* i Albertijeve *Rasprave o slikarstvu* (XV. stoljeće), (2) Da Vincijeve bilješke, planovi, studije i *Traktat o slikarstvu* (XVI. stoljeće), (3) pisma Rubensa i Poussina, kao i traktat Charlesa Le Bruna o izrazima lica (XVII. stoljeće), (4) Hogarthova *Analiza ljepote*, tekstovi Falkonta (XVIII. stoljeće), (5) istraživanja boje i simbola Filippa Otta Rungea i Johanna Wolfganga von Goethea (prijelaz XVIII. u XIX. stoljeće), (6) memoari, dnevnici, pisma impresionista i postimpresionista kao što su Van Gogh, Gauguin, Cézanne i Seurat (XIX. stoljeće). Povijest pisanja umjetnika ukazuje na elemente autopoetičkog, poetičkog, pedagoškog, formalno-tehničkog i subjektivnog izjašnjavanja o vlastitom umjetničkom radu ili umjetnosti uopće. Ovi tekstovi nemaju status teorijskog rada jer o sebi ne govore kao o teoriji umjetnosti. Da bi se neki tekst mogao smatrati teorijskim mora biti koncipiran kao teorijski diskurs i govoriti o sebi kao o teorijskom diskursu.

Teorijskom djelovanju umjetnika u XX. stoljeću od avangardi preko neoavangardi do postavangardi svojstveno je paralelno postojanje umjetničke produkcije i teorijskog pisanja i govorenja o umjetnosti. Teorija umjetnika nije dodatak umjetnosti ili nešto što slijedi kao nadgradnja i interpretacija postignutih umjetničkih rezultata, ona je paralelna stvaralačkom činu. Umjetnik probleme stvaranja (oblikovanja, izražavanja, komponiranja, konstruiranja, prikazivanja, označavanja) rješava praktično i teorijski. Teorija umjetnika nastaje: (1) kao aktivnost samopromatranja i samorazumijevanja, kao autorefleksivna analiza vlastite stvaralačke prakse, ali i (2) u sprezi (intertekstualnom odnosu) s različitim teorijskim školama: od duhovnih znanosti (teozofija, antropozofija) preko fenomenologije, egzistencijalizma, hermeneutike, strukturalizma, pragmatizma, pozitivizma, psihoanalize i analitičke filozofije do poststrukturalizma i teorija postmoderne.

Temeljno pitanje teorije umjetnika je odnos teorije umjetnika prema kritici, teoriji umjetnosti, estetici i filozofiji umjetnosti. Tri su suprotstavljena odgovora: (1) teorija umjetnika je od drugorazrednog značenja, ona pruža povijesti i teoriji umjetnosti određene faktografske podatke o istraživanjima i razmišljanjima umjetnika, ali nije utemeljeno i konzistentno teorijsko mišljenje i pisanje, (2) razmatranja umjetnika su stavovi o odnosu umjetnika prema umjetnosti, filozofiji, religiji, znanosti, ideologiji i životu, koji ne dostižu teorijsku utemeljenost i konzistentnost, odnosno, kada umjetnik razvije konzistentna teorijska proučavanja tada to prerasta u neku od teorijskih

disciplina, na primjer, teoriju umjetnosti, povijest umjetnosti, psihologiju umjetnosti, semiotiku umjetnosti ili filozofiju umjetnosti i (3) teorija umjetnika je samostalno područje djelovanja, s vlastitom poviješću, postupcima, područjima i odnosom prema stvaralačkoj i proizvodnoj praksi umjetnosti, kao i teoriji ideja. U kasnoj konceptualnoj umjetnosti i poststrukturalistički usmjerenom postmodernizmu postavlja se zahtjev konstruiranja teorije diskursa i fenomenologije vizualnog stvaranja. U *Art&Languageu* govore da praksu, povijest i kritiku umjetnosti treba otvoriti raspravi i analizi, odnosno, da se mora ukazati na povijesne uzročne i produktivne karakteristike povijesti, kritike i prakse umjetnosti. Konceptualni umjetnik i teoretičar postmodernizma Victor Burgin konstatira da je teorija umjetnosti kao specijalizirani oblik povijesti umjetnosti, estetike i kritike došla do svojeg kraja i da se on podudara s nastankom teorije prikazivanja: općim kritičkim razumijevanjem oblika i sredstava simboličke artikulacije društvenih procesa i procesa subjekta u masovnoj kulturi, umjetnosti, medijima, ideologiji, modi i svakodnevnici.

Ako se teorijom umjetnika označi aktivnost istraživanja, interpretacije i rasprave umjetničkih djela, stavova umjetnika, konteksta nastanka, prikazivanja i funkcioniranja umjetničkog rada, povijesnih i formalnih uvjeta mišljenja i pisanja o i u umjetnosti, moguće je odrediti tipologiju teorijskog rada umjetnika u XX. stoljeću: (1) manifesti, programi i statementi, (2) pedagoška teorija i teorija oblikovanja, (3) umjetnost kao teorija, (4) razvoj interdisciplinarnih teorijskih proučavanja umjetnika poslije moderne.

Manifestima, programima i statementima nazivaju se tekstovi umjetnika koji iznose i proglašavaju stavove, odluke, namjere, ciljeve i postupke ili ideale umjetnika, grupe ili pokreta. Manifesti, programi i statementi nalaze se na granici mesijanskog, političkog i književnog teksta, pri čemu ih odnosi s praksom umjetnika, ukazivanje na poetiku ili stvaralačke postupke otvaraju i usmjeravaju teorijskom radu. Manifesti, programi i statementi mogu se shvatiti kao začeci teorijskog rada. Zamisao manifesta svojstvena je avangardnim pokretima na početku XX. stoljeća: za futuriste, grupu *Der Blaue Reiter*, dadaiste, konstruktiviste, De Stijl, Bauhaus, nadrealiste. Program je svojstven tehnicistički usmjerenim istraživanjima novih tendencija i neokonstruktivizma. Program nastaje kao teorijski, ideološki i tehnički plan djelovanja tendencije, pokreta ili grupe. U novim tendencijama, posebno kompjutorskim i kibernetičkim istraživanjima, program prerasta u pozitivnu znanstvenu studiju kompjutorskog matematičkog i informacijskog projektiranja u području vizualnog oblikovanja (Vladimir Bonačić, Petar Milojević, Frieder Nake). Statement je svojstven apstraktnom ekspresionizmu, postslikarskoj apstrakciji, minimalnoj umjetnosti, postminimalnoj umjetnosti i ranim primjerima konceptualne umjetnosti. Statement karakteriziraju formalni, introspektivni i osobni pristupi umjetničkom radu i smislenom okviru u kojem nastaje.

Pedagoška teorija i teorija oblikovanja razvija se u avangardnim pokretima neposredno poslije Prvog svjetskog rata: *De Stijl* (1917.-1935.), *Bauhaus* (1919.-1933.), *Prve slobodne umjetničke radionice u Moskvi (SVOMAS)*, *Više umjetničko tehničke radionice (VHUTEMAS)*, *Slobodne umjetničke državne radionice (UNOVIS)* u Vitebsku, *Državni institut za umjetničku kulturu (GINHUK)* u Lenjingradu tijekom 20-ih godina. Poetičkim, teorijskim i pedagoškim razmatranjima avangardnih umjetnika poslije Prvog svjetskog rata svojstveno je kretanje od manifesta i poetike prema teorijskom razmatranju umjetničkog djela i sistema umjetnosti u rasponu od formalnih analiza do metafizičkih spekulacija.

Protagonisti De Stijla, Piet Mondrian i Theo van Doesburg paralelno rješavaju plastičke slikarske probleme u području teorijskog promišljanja i praktičnih tehničkih zahvata u samom mediju slikarstva. Teorija De Stijla je utemeljena u teozofskim učenjima i teoriji konstruktivizma, može se razumjeti kao modernistička teorija apstraktnog slikarstva, skulpture i arhitekture. Deduktivna je budući da se iz općih zamisli plastičkog izraza izvode pojedinačni primjeri i slučajevi apstraktnog slikarstva, skulpture i arhitekture. Osim tekstova objavljenih u časopisu De Stijl izdvajaju se Mondrianova knjiga *Novi crtež* i van Doesburgova knjiga *Principi neo-plastičke umjetnosti* objavljene na *Bauhausu* 1925. Doesburg je precizno razradio ideju teorije umjetnika u uvodu knjige: "Bilo je nužno da umjetnici postave svojem teorijskom bavljenju iste uvjete kao i svojoj umjetnosti: egzaktnost, time su njihova obrazloženja dobila tehničko-filozofski karakter." i "Otuda je nastao nesporazum da moderni umjetnici previše teoretiziraju i da su njihovi radovi nastali iz a priori prihvaćenih teorija. Upravo je suprotno: teorija nastaje kao nužna posljedica kreativne aktivnosti. Umjetnici ne pišu o umjetnosti, oni pišu iz umjetnosti."

Teorija umjetnika *Bauhausa* zasniva se na programu pripremnog tečaja koji su osmislili Johannes Itten i Walter Gropius, a pohađali su ga svi studenti *Bauhausa*, bez obzira da li su se pripremali za umjetnike, arhitekte ili zanatlije. Iz pripremnog tečaja izvedena je teorija umjetnika *Bauhausa* usmjerena proučavanju općih zakona i pravila vizualnog oblikovanja i

projektiranja. U prvom razdoblju *Bauhausa* teorija umjetnika zasnivala se na ideji kasnog ekspresionizma i reduktivnog formalizma nastalog u praksi apstraktnog slikarstva. Od druge polovine 20-ih godina na teoriju umjetnika u *Bauhausu* utječu ideje sovjetskog i nizozemskog konstruktivizma, kao i njemačke fenomenološke filozofske tradicije, psihologija percepcije i psihofizičke studije boje. U ediciji *Bauhausa* koju su uredivali Gropius i Moholy-Nagy objavljene su teorijske knjige umjetnika predavača na *Bauhausu*, kao i niza tada značajnih umjetnika izvan Njemačke: van Doesburga, Mondriana, Maljeviča i drugih. Paul Klee je u knjizi *Pedagoška bilježnica* u nizu tekstova *Kredo stvaraoca, O modernoj umjetnosti, Egzaktni eksperiment u području umjetnosti*, ali i u mnogobrojnim dijagramima i crtežima za predavanja zasnovao teoriju vizualnog oblikovanja. Istraživao je zakone Gestalta primjenjujući principe mehanike (statike, kinematike i dinamike) na teoriju oblika i boje. Proučavao je teoriju brojnih odnosa (progresija) i njihove doslovne i metaforične vizualizacije. Kao deveta u ediciji *Bauhausa* objavljena je knjiga Vasilija Kandinskog *Punkt und Linie zu Fläche (Točka i linija na površini)*, koja je prilog analizi elemenata slikarstva. Namjere Kandinskog bile su da analizu umjetnosti razvije kao opću teorijsku znanost (čistu znanost) i da iz nje izvede praktične postupke, tj. praktičnu znanost o slikarstvu. László Moholy-Nagy je u knjizi *Slikarstvo, fotografija, film* (1925.) izložio temelje konstruktivističke teorije slikarstva fotografije, filma i grafičkog dizajna. Njegov postupak zasniva se na primjeni konstruktivističkih zahtjeva optičkog komponiranja vizualnih materijala i na upotrebi suvremenih tehnoloških medija. Moholy-Nagy je tom knjigom definirao estetiku fotografije: konstruktivistička kompozicija, apstraktna fotografija nastala sa ili bez fotoaparata, odnosi tipografskih i fotografskih elemenata. Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy i Molnár Farkas su u knjizi *Bauhaus scena* dali teorijske nacrte novog konstruktivističkog kazališta, tj. scene kao mjesta prožimanja i sinteze različitih umjetnosti: od arhitekture, skulpture, slikarstva, plesa i glume do modernih tehnoloških eksperimenata s mehaničkim kretanjima elemenata scene i svjetla.

Teorija umjetnika u radu ruskih i sovjetskih avangardnih pokreta najcjelovitije je izvedena u tekstovima i pedagogiji Kazimira Maljeviča, a značajne su rezultate ostvarili i Mihail Matjušin, Vladimir Tatljin, Aleksandar Rodčenko, El Lissitzky, itd. Četiri polazišta teorije ruskih umjetnika su: (1) reduktivno postkubističko i konstruktivističko rješavanje vizualnih i plastičkih problema srodno traženjima futurista, kubista i apstraktnih umjetnika, (2) utjecaji ruskog književnog formalizma, (3) mistička učenja i zamisli četvrte dimenzije P. D. Uspenskog i drugih proteozofskih mislilaca i (4) zamisli revolucionarne i ekonomske teorije dijalektičkog materijalizma. Zamisli ruskih avangardnih umjetnika su eklektičke i zasnivaju se na povezivanju različitih, često oprečnih sadržaja i ciljeva u govor o i u umjetnosti. Maljevičev teorijski rad je teorija suprematizma; on suprematizmom naziva supremaciju čistog osjećaja u likovnim umjetnostima. Suprematizam je zasnovan kao teorija apstraktnog, reduktivnog, neverbalnog slikarstva. Na toj osnovi izgradio je složenu teoriju slikarskih odnosa, ideologije slikarstva i suprematističke vizije. U teorijskom smislu najznačajnija Maljevičeva razmatranja posvećena su dodatnom (ili adicijskom) elementu. Prvo poglavlje njegove knjige *Nepredmetni svijet* (*Bauhaus*, 1927.) uvod je u teoriju dodatnog elementa u slikarstvu. Maljevič je u *GINHUK-u* ukazao da je zadatak instituta znanstveno ispitivanje i formuliranje različitih kultura na području umjetnosti, odnosno, znanstveno istraživanje utjecaja postojećih kultura na čovjeka i njegovu ovisnost i ponašanje s obzirom na različite utjecaje na njegovu svijest, organsko-fizički sistem i psihu. S grupom učenika Maljevič je realizirao 22 ploče s dijagramskim formalnim analizama umjetničkog djela, pregledom stimulusa koji utječu na umjetnikov rad i osnovnim zamislima pedagoškog rada u umjetnosti. Maljevič definira dodatni element na sljedeći način: "Dodatni element je znak kulture koji u slikarstvu dolazi do izražaja karakterističnim korištenjem ravne i zakrivljene linije." Uspostavljajući teoriju dodatnog elementa želio je istražiti ne samo primjere suvremene umjetnosti nego i doći do metode koja bi bila primjerena proučavanju formalnih psiholoških i kulturoloških svojstava bilo kojeg umjetničkog djela iz povijesti umjetnosti.

Britanska grupa *Art&Language* je krajem 60-ih godina, slijedeći zamisli Marcela Duchampa o readymadeu i teorijske postavke britanske kritičke analitičke filozofije, pokazala da niz anglosaksonskih umjetnika (Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Bernard Venet) prihvaća različite teorijske konstrukcije kao umjetnička djela. Članovi *Art&Languagea* doslovno su izlagali teorijske modele lingvistike, kibernetike, elektromagnetike kao hipotetička umjetnička djela otvorena teorijskoj analizi i raspravi. Joseph Kosuth vizualizirao je filozofske analize i zamisli tautologije i propozicije Ludwiga Wittgensteina. Bernard Venet je kao umjetnički rad predstavljao stručna predavanja fizičara, matematičara i antropologa. Da bi dostigli nevizualna svojstva vizualnih struktura Sol LeWitt, Mel Bochner i Agnes

Denes posezali su za matematičkim i logičkim shemama. Na osnovi ovih primjera konceptualna umjetnost se može razumjeti kao umjetnička disciplina zasnovana na analizi i istraživanju granica umjetničkog rada, odnosno, presjeka konteksta umjetnosti, znanosti i teorije ideja. Charles Harrison pisao je da objekt umjetnosti nikada nije bio formalan i zatvoren kao što se to vjerovalo u visokom modernizmu, a da je zadatak konceptualne umjetnosti otvaranje umjetnosti utjecajima ideja i informacija iz drugih disciplina. Razvoj konceptualne umjetnosti je u teorijskom smislu vodio u tri smjera: (1) redukciji i zamjeni vizualnog djela tekstualnim rješenjima, (2) dematerijalizaciji i ostvarivanju procesa s tijelom, prostorom i energijama i (3) teorijskim analizama i istraživanju prirode umjetnosti ili paradigme umjetnosti metodama analitičke filozofije i semiotike. U uvodnom tekstu prvog broja časopisa *Art&Language* (1968.) nalazi se konstatacija da je u osnovi konceptualne umjetnosti stav da su umjetničko stvaranje i teorija umjetnosti često isti proces. Teorija konceptualne umjetnosti nije jednostavna strategija zamjene likovnog tekstualnim nego kritička analiza modernizma i zasnivanja teorijskog rada u područjima iz kojih modernistički stavovi i doktrine isključuju teorijsko razmatranje. Rad grupe *Art&Language, Society for Theoretical Art and Analyses* i Josepha Kosutha, a u Jugoslaviji Davida Neza (grupa *OHO*), *Grupe Kôd*, *Grupe (∃* i *Grupe 143* vodio je određivanju umjetničkog djelovanja terminima prakse drugog stupnja (metajezičke prakse). Teorija umjetnika postavlja se kao jezik čiji je objekt jezik ili pojavnost nekog pojedinačnog primjera umjetnosti. Sadržaj istraživanja konceptualnih umjetnika je umjetnost u njezinim lingvističkim, semiotičkim i društvenim granicama. Sredinom 70-ih godina konceptualni umjetnici oko grupe *Art&Language*, a zatim i jugoslavenski umjetnici okupljeni oko neformalne grupe *Oktobar 75* (Dragoljub Raša Todosijević, Zoran Popović, Goran Đorđević) počinju istraživanje političkih dimenzija umjetničkog rada, djelujući u području kritičke teorije dijalektičkog materijalizma.

Tijekom 70-ih godina došlo je do specifičnog razvoja teorijskog rada umjetnika u smjeru istraživanja pojedinih medija i u smjeru istraživanja znakovne i simboličke strukture jezika umjetnosti. Na početku ovih istraživanja nalaze se teorijski modeli Agnes Denes i Davida Neza (grupa *OHO*). Nez je 1971. realizirao teorijski projekt *Diplomski rad* kojim je prikazao proučavanje simetričnih primarnih brojno određenih vizualnih sistema i odnosa formalnih istraživanja sa simboličkim i arhetipskim zamislima i primjerima iz povijesti civilizacije. Beogradski umjetnici Nenad Petrović i Zoran Belić W. u drugoj su polovini 70-ih godina zasnovali teorijska istraživanja prostornih i vremenskih sistema, kao i njihovih simboličkih funkcija u arhaičnim i suvremenim kulturama. Teorija semio umjetnosti tijekom 70-ih (Victor Burgin) na semiotičkim, lingvističkim, dijalektičko povijesnim i kulturološkim teorijskim osnovama zasniva analizu umjetnosti, masovne kulture i skrivenih-represivnih ideologija potrošačkog društva kasnog modernizma. Djelovanje francuske grupe *Support-Surface* i autora okupljenih oko časopisa *Peinture - Cahiers théoriques* koji su uređivali Marc Devade i Louis Cane usmjeren je strukturalističkoj i poststrukturalističkoj analizi slikarstva. Njihova istraživanja formuliraju teorijsku i praktičnu reakciju francuskih umjetnika na antislikarske tendencije konceptualne umjetnosti. Po Devadeu i Caneu njihov teorijski rad teži povratku povijesti slikarstva. koji je nezamisliv bez povijesne analize zasnovane na historijskom i dijalektičkom materijalizmu. Marksizam kao znanost o klasnoj borbi omogućava promišljanje formalnih promjena u slikarstvu s obzirom na društvene promjene. U okviru tih granica psihoanaliza i lingvistika primjenjuju se u smislu dijalektičkog materijalizma. Stoga se slikarstvo tumači kao društvena praksa integrirana u kapitalistički sistem proizvodnje, koja kao dijalektička praksa proizvodi povijesno utemeljene efekte racionalne spoznaje. Istovremeno, slikarstvo je i praksa biografskog subjekta koji posjeduje nesvjesno i instinkte koji se manifestiraju u procesu slikanja, tj. slikar ih mora slijediti da bi izbjegao infantilizam, narcizam, fetišizam i represiju. Njihova teorija redefinira status i smisao slikara u odnosu na nesvjesno, seksualnost i politiku.

Postmodernu ranih 80-ih godina (neoekspresionizam, transavangarda, anakronizam) određuje antiteorijski stav, povratak i simulacija romantičarskih ideja i oblika djelovanja u svijetu umjetnosti. Jasno se razlikuje djelovanje umjetnika (stvaraoca) od teoretičara (kritičara, povjesničara i teoretičara umjetnosti). Osim antiteorijske struje, koja od umjetnika očekuje egzotični i erotični impuls nijemog stvaranja (vizualno uživanje u slici i izražavanje slikom), tijekom 80-ih pod utjecajem poststrukturalističke teorije Rolanda Barthesa, Jacquesa Lacana, Jacquesa Derridae i Jeana Baudrillarda razvija se postmodernistička teorija umjetnika. U tom svjetlu nastaju esejističko-proznoteorijski tekstovi Devadea, Burgina, Kathy Acker, Barbare Kruger, Richarda Princea, Josepha Kosutha, kao i Željka Kipkea. Postmodernističko-poststrukturalističkoj teoriji umjetnika svojstvena je dekonstrukcija subjekta umjetnosti, lingvistički relativizam, istraživanje narativnih struktura vizualnog i govornog

u umjetnosti. Postmodernističkoj teoriji umjetnika tijekom 80-ih srodne su i rasprave grupe *Art&Language* (Michael Baldwin, Mel Ramsden i Charles Harrison) i *Zajednice za istraživanje prostora (ZzIP)*. *Art&Language* tijekom 80-ih godina razvija teoriju realističkog slikarstva utemeljenu na logičkim analizama analitičke filozofije i uzročnoj povijesnoj analizi historijskog materijalizma. *ZzIP* polazi od spoznajnih mogućnosti umjetničkog rada, ukazujući na semiotičke i fenomenološke presjeke konteksta umjetnosti, znanosti, mitologije i filozofije. Navedenim primjerima svojstvena je zamisao teorijskog govora po uzoru na koncipiranje složene mape, polja ili rizoma. Mapom, poljem i rizomom u teorijskom se smislu određuje shema interdisciplinarne i intertekstualne rasprave prirode umjetnosti, kulture i mjesta umjetnosti u povijesti kultura.

LITERATURA: Ack1, Aertt1, Albe1, Allo8, Ander1, Apo2, Artla1, Artla2, Artla3, Artla4, Artla5, Artla6, Artla7, Artla8, Artla9, Artla10, Artla11, Artla12, Artla13, Artla14, Artla15, Artla16, Artla17, Artla18, Artla19, Artla20, Artla21, Artla22, Artla23, Artla24, Artla25, Artla26, Bee1, Beli3, Beli5, Beli8, Beli10, Beli12, Benso2, Bow3, Breto2, Burgin7, Cag1, Cag2, Cag3, Cag4, Cag5, Cag6, Cag7, Cag8, Carro5, Caws2, Chip1, Corr2, Dev1, Dev2, Dev3, Dev4, Dev5, Dev6, Dev7, Dolg1, Ff1, Ff2, Harr9, Harr22, Harr45, Holt1, Holtzm1, Hopt1, Itt2, Jud1, Jud5, Kan1, Kan2, Kan3, Kelly1, Klee1, Klee2, Klein1, Kosu2, Kosu3, Kosu4, Kosu5, Kosu6, Kosu8, Kosu10, Kosu11, Kosu12, Kosu14, Mey1, Micić3, Moh1, Perloff5, Petro1, Petro4, Petro5, Petro7, Pip1, Pip2, Pip7, Pley5, Rose3, Rosler1, Sain1, Sano1, Schle1, Seld1, Sti1, Šuv26, Šuv54, Šuv56, Šuv63, Wallis1, Wallis2, Win1

Teorija umjetnosti. Teorija umjetnosti je govor i pismo čiji je objekt istraživanja, opisivanja, objašnjavanja, analize i interpretacije umjetnost. Definicije teorije umjetnosti su: (1) teorija umjetnosti je zbirni naziv za različite specijalističke discipline razvijene u autonomnim društvenim (ili humanističkim) i formalnim znanostima: povijest umjetnosti, kritika, sociologija umjetnosti, semiotika i semiologija umjetnosti, psihologija umjetnosti, filozofija umjetnosti i estetika, (2) teorija umjetnosti je autonomna znanstvena disciplina (u smislu društvenih i formalnih, a ne prirodnih znanosti), koja razvija posebne metode, vrijednosti i ciljeve istraživanja i rasprave likovnih i vizualnih umjetnosti i (3) teorija umjetnosti nije znanost nego skup metajezičkih i međužanrovskih, relativno otvorenih deskriptivnih, eksplanatornih i interpretativnih postupaka koji se razvijaju od esejističkog pisanja do filozofske rasprave. Odgovoriti na pitanje "Što je umjetnost?" znači odrediti okvire (kontekst) govora i pisma (teorije) u kojem se izriče odgovor. Tvrditi da je teorija umjetnosti govor i pismo čiji je objekt umjetnost, znači odrediti teoriju umjetnosti kao jezičku ili diskurzivnu aktivnost. Odrediti teoriju umjetnosti kao jezičku ili diskurzivnu aktivnost znači ukazati na bitne aspekte jezika ili diskursa čiji je objekt umjetnost. Teorija umjetnosti je komunikacijski sistem unutar svijeta umjetnosti i između svijeta umjetnosti i drugih svjetova kulture i društva. Odnos teorije umjetnosti i umjetnosti koncipiran je kao odnos između produkcije i potrošačevog odaziva na tu produkciju, odnosno na njezine produkte koji je determiniraju kao značenjsku praksu. Teorija umjetnosti je sistem metajezika različitih stupnjeva (od 2 do N-tog). Teorija umjetnosti je jezik ili diskurs čiji je objekt jedan ili više jezika. Metajezik koji se naziva teorijom umjetnosti je jezik o pojedinačnom jeziku umjetnosti ili je jezik o jeziku ili diskursima svijeta umjetnosti, institucija umjetnosti, umjetničkih pokreta, škola ili pojedinaca. Osim što je komunikacijski sistem, teorija umjetnosti ima i druge funkcije: stvara atmosferu ili jezički okvir produkcije umjetnosti, tj. objašnjava je, usmjerava i vrednuje. Arthur Danto je pisao: "Vidjeti nešto kao umjetnost zahtijeva nešto što oko ne može otkriti, atmosferu umjetničke teorije, znanje povijesti umjetnosti: jedan svijet umjetnosti". Osim posredovanja informacija i funkcija objašnjavanja, teorija umjetnosti stvara i prostor za puni zamah stvaralačkih mogućnosti jezika umjetnosti. Teorija umjetnosti može imati produktivnu snagu kao i sama umjetnička produkcija. Kao jezička ili diskurzivna aktivnost, teorija umjetnosti temelji se na prirodnim jezicima (hrvatskom, engleskom, francuskom, ruskom). U okvirima prirodnih jezika teorija umjetnosti razvija specifične dijalekte ili specijalističke jezike. Dijalekti teorije umjetnosti često se temelje na terminologiji specifičnih jezika (slenga, žargona) svijeta umjetnosti ili drugih konteksta (politike, masovne kulture, religije). Specijalistički jezici teorije umjetnosti nastaju prenošenjem terminologije, koncepata i referenci različitih disciplina (logike, lingvistike, semiotike, psihologije, sociologije, filozofije) u jezike ili diskurse teorije umjetnosti. Prenošenje terminologije, koncepata i referenci iz izvornih disciplina u teoriju umjetnosti nije moguće bez postupne preobrazbe ne samo tih disciplina nego i samih termina, koncepata i referenci. Teorija umjetnosti je medijski otvorena. Drugim riječima, može se izraziti govorom, tekstom, dijagramima, shemama, filmom, postavom izložbe, odnosno kombinacijama navedenih medija. U specifičnom slučaju teorije umjetnosti, odnosno, teorije umjetnika, može biti određena i stvaranjem umjetničkih radova (teorijskih objekata) koji su u funkciji analize umjetnosti ili nekih njezinih svojstava. Teorija umjetnosti ima određeni utjecaj u konkretnom društvenom kontekstu. U političkim, ekonomskim i obrazovnim sistemima djeluje kao mehanizam transformiranja materijala slike

(umjetničkog djela) u značenja i vrijednosti kulture i društva.

Istraživanje i analiza teorije umjetnosti postavlja problem definicije teorije umjetnosti kao teorije. Osnovni zadatak teorije umjetnosti je određivanje i konceptualizacija vlastitog statusa i funkcije, jer da bi nešto bilo teorija, mora razviti metajezičke strategije kojima utvrđuje i potvrđuje vlastiti teorijski status. Na primjer, estetičar Joseph Margolis konstatira da definicija umjetnosti ovisi o načinu određivanja značenja estetike, odnosno, definicija umjetnosti ovisi o značenju, metodi, vrijednosti i ciljevima teorije umjetnosti. Diskursi teorije umjetnosti prikazuju kako su nastali, kako se odnose prema drugim teorijama i kako funkcioniraju u odnosu na umjetničko djelo i svijet umjetnosti. Mehanizam autorefleksije i utemeljenja jezika i diskursa o umjetnosti kao teorije umjetnosti uključuje: (1) usmjerenost teorije umjetnosti spoznajnom i konceptualnom istraživanju i objašnjavanju umjetnosti i (2) usmjerenost teorije umjetnosti prevođenju, iščitavanju i stvaranju značenjskog okvira umjetničkog djela i umjetnosti kao povijesne ili paradigmatske situacije. Riječ je o njezinom produktivnom, proizvodnom, stvaralačkom ili simulacijskom karakteru.

Teorija umjetnosti kao jezička ili diskurzivna aktivnost nastala je u određenoj fazi razvoja jezika ili diskursa, odnosno, teorije umjetnosti imaju svoju povijest koja se može poklapati s poviješću drugih disciplina (filozofije, psihologije, sociologije, lingvistike, semiotike). Kao pojam teorija umjetnosti uobličava se nakon XVIII. stoljeća i prosvjetiteljske podjele jedinstvenog kršćanskog pogleda na svijet. Njemački filozof Alexander Baumgarten uveo je pojam estetike i koncipirao zamisao moderne estetike 1735. Johann Joachim Winckelmann oko 1764. formulira pojam povijesti umjetnosti. Tada nastaje i pojam umjetničke kritike. Tijekom XVIII. i XIX. stoljeća zamisli teorije umjetnosti u najopćenitijem smislu razvijaju Denis Diderot, Joshua Raynolds, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Gottfried von Herder, Friedrich Schlegel, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Wilhelm Schelling, Charles Baudelaire, Émile Zola, Stéphane Mallarmé. Teorija umjetnosti oslanja se na filozofiju prosvjetiteljstva, njemačku idealističku filozofiju i njezinu estetiku, duhovnu klimu romantizma i filozofiju pozitivizma. Tijekom XX. stoljeća teorija umjetnosti razvija se u više smjerova: (1) razvoj teorije umjetnosti kao autonomne, humanističke i znanstvene discipline u rasponu od proučavanja povijesti umjetnosti, preko teorije stila i simbola do primjene hermeneutičkih i fenomenoloških metoda (Hans Tietze, Alois Riegl, Lorenz Dittmann, Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky, Aby Warburg, Ernst H. Gombrich, Gottfried Boehm, András Rényi), (2) razvoj teorije umjetnosti kao formalne semiotičko-lingvističke discipline od ruskog formalizma, Ernsta Cassirera, američke semiotičke estetike 30-ih i 40-ih godina, preko strukturalističke semiotike i semiologije do analitičke estetike i poststrukturalističkih teorija interpretacije, (3) razvoj teorije umjetnosti kao teorije moderne umjetnosti i modernizma, analogno suvremenoj modernoj umjetnosti i kritici (Clive Bell, Roger Fry, Clement Greenberg, Lawrence Alloway, Max Kozloff, Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna, Lucy Lippard, Rosalind Krauss, Meyer Shapiro, Leo Steinberg, Tomaž Brejc, Ješa Denegri), (4) razvoj kritičke teorije umjetnosti u duhu kritike društva i sociološke teorije (Walter Benjamin, Arnold Hauser, T. J. Clark, John Berger, Pierre Francastel, Charles Harrison, Michael Baxandall), (5) razvoj psihološke i psihoanalitičke interpretativne teorije likovnih umjetnosti od teorije vizualne percepcije Rudolfa Arnheima i Ernsta H. Gombricha preko psihoanalitičkih teorija Ernsta H. Gombricha do poststrukturalističkih lacanovskih teorija Marcelina Pleyneta, Jean-Louisa Schefera, Jeana Claira, Brace Rotara i Jure Mikuža.

Postmodernističku teoriju umjetnosti od 70-ih do 90-ih godina karakterizira: (1) kritika modernizma i autonomije umjetnosti, (2) antiteorijski stav, razvoj teorijskih analiza umjetnosti koje negiraju mogućnost znanstvenog i sistemskog promišljanja prirode umjetnosti, zalažući se za dekonstrukciju teorijskih sistema (metafizičke univerzalne teorije umjetnosti i kulture) i razvijanje fragmentarnih specijalističkih studija koje govore o pojedinačnim modelima interpretacije umjetničkog djela i umjetnosti i (3) intertekstualnost, operativno kretanje po različitim teorijskim sistemima (fenomenologija, semiologija, kritička teorija društva, psihoanaliza, filozofija jezika, psihologija percepcije, dekonstrukcija, teorija simulacija i fraktala). U ovom području djelovali su, između ostalih, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Thierry de Duve, Harald Szeemann, Arthur Danto, Craig Owens, Donald Kuspit, Norman Bryson, Mieke Bal, Linda Nochlin, Victor Burgin, Marina Gržinić i Igor Zabel.

LITERATURA: Ado5, Arg3, Benja3, Bry1, Bry3, Carr5, Carro1, Carro5, Clark4, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dan12, Duv2, Fem1, Fos1, Fos2, Fos3, Fos4, Fos5, Fos6, Fos11, Frie3, Green1, Green10, Green11, Green12, Green13, Green15, Harr8, Harr12, Harr15, Harr45, Kem1, Kraus8, Kraus16, Kraus19, Kraus21, Kraus22, Kraus23, Kraus24, Men1, Men5, Men8, Mox2, Nelso1, Pan1, Pan2, Pelc1, Pelc2, Rot4, Rot6, Rot11, Schef2, Šuv54, Šuv55, Šuv56, Šuv63, Šuv64, Wallis1

Teorije postmoderne. Vidi: Dekonstrukcija, Kritika, Poststrukturalizam, Psihoanaliza, Simulacionizam, *Tel Quel*, Teorijske pojave postmodernizma

Teorijska konceptualna umjetnost. Vidi: Analitička umjetnost, Konceptualna umjetnost, Teorija umjetnika

Teorijska umjetnost. Vidi: Konceptualna umjetnost, Teorija umjetnika

Teorijske pojave postmodernizma. Teorijske pojave postmodernizma su heterogene, pluralne i suparničke teorijske tendencije nastale primjenom, dekonstrukcijom i grananjem strukturalističkih i poststrukturalističkih teorija politike, kulture, subjekta, povijesti, književnosti, filma, slikarstva, medija, itd. Teorije postmoderne su antiteorijske jer problematiziraju status (a) nadređenog metajezika kao kriterija dominacije, istine, prosuđivanja i razumijevanja, (b) legitimne i objektivne interpretacije, (c) disciplinarnih institucionalnih granica teorije i objekta teorijskog prikazivanja. S druge strane, teorije postmoderne su hiperteorijske jer pokazuju da umjetnost i kultura nastaju u teorijskoj atmosferi kulture, odnosno, da je teorija jedan od načina postojanja postmoderne kulture. O postmodernoj umjetnosti se govori kao o umjetnosti u doba teorije. Zato je u pitanju paradoks istovremenog antiteorijskog i hiperteorijskog identificiranja statusa, funkcija i prioriteta postmoderne kulture i umjetnosti.
Antiteorijski karakter postmodernizma ne znači da se u postmodenističkim formacijama i taktikama teorija (teorijsko pisanje /*écriture*/) odbacuje, nego: (1) da se sumnja u mogućnost formuliranja cjelovite teorije i teorijskog totalizirajućeg hijerahijskog sistema, poput Kantovog, Hegelovog ili Marxovog, (2) da se pokazuje da je teorijski tekst produkt pisanja (da je od jezika, da je pismo /*écriture*/), a ne od mišljenja (racionalnosti, transcendencije, duha), čime se provodi kritika zapadnog logocentrizma, (3) da se radi s prekidima i inverzijama metajezičke hijerarhije, da se dekonstruira legitimnost subjekta metajezika (pokazuje se da ne postoji metajezik ili metatekst zakon).
Lacanovska psihoanaliza je tezu da nema metajezika uvela da bi pokazala da ne postoji privilegirani legitimni diskurs teorije i ideologije, odnosno, da u svaki govor i pismo prodire rad nesvjesnog (njegov označiteljski poredak). Govoriti o postmodernističkoj teoriji znači govoriti o unutarteorijskom preispitivanju, raspravi i dekonstrukciji sistemskih osobina teorijskog diskursa zapadne metafizike. Ne govori se o velikim teorijskim sistemima (filozofijama, estetikama, poetikama, političkim ili društvenim teorijama) nego se piše o fragmentarnim teorijama za specifičnu, često i jednokratnu upotrebu. Postmodernistički teorijski diskurs se ne može svesti na jednu teorijsku disciplinu, na primjer, na filozofiju ili teoriju književnosti. On postoji kroz tehničke (diskurzivne) intertekstualne odnose teorijskih i proteorijskih diskursa u filmu (poststrukturalistička teorija filma), u slikarstvu (semiologija slikarstva), u glazbi (nova muzikologija), u kazalištu (tekstološka teorija teatra i teorija spektakla), itd. Tri su karakteristična tipa postmodernističkih teorijskih rasprava: (1) kritika i dekonstrukcija modernizma i metafizičke tradicije, (2) zasnivanje i ekspliciranje postmodernističke teorije, kulture, atmosfere svijeta umjetnosti na kraju 20. i početkom 21. stoljeća, i (3) primjena postmodernističkih shema, klišeja i interpretativnih modela na rasprave tradicionalnih pitanja kulture, antropologije, književnosti, seksualnosti i religije (na primjer, žensko pismo u viktorijanskom dobu, strategije zavođenja Molièreovog Don Juana ili Mozartovog Don Giovannija, normativno društveno nasilje u Dickensovoj prozi, komparativne studije srednjovjekovnog ili postmodernog prikazivanja). Tipologije teorija postmodernizma koje slijede pružaju tehničke (indeksne) orijentire za daljnje čitanje, one ne pružaju globalnu sistematiku teorija postmoderne, jer takve sistematike i nema.
Prva tipologija. Razlikuju se teorije postmodernizma koje su provele kritiku modernizma i postmodernistički prevrat: (1) francuski i iz njega nastali internacionalni poststrukturalizmi, (2) srednjoeuropski neoromantizam i neokonzervativizam podržan rekonstrukcijom romantičarskih, ekspresionističkih i psihoanalitičkih diskursa, (3) raznorodni nekonzistentni narativni, autobiografski i kritičko-teorijski tekstovi umjetnika, kritičara i teoretičara koji su problematizirali granice modernosti, prirodu jezika umjetnosti, status subjekta umjetnosti, odnosno, pitanja moći institucija svijeta umjetnosti i kulture (konceptualna umjetnost, postkonceptualna umjetnost, neokonceptualna umjetnost, semio umjetnost).
Poststrukturalizam se ukazuje kao složena mreža različitih postmodernističkih teoretiziranja: (a) imanentna politička, intertekstualna i psihoanalitička kritika strukturalizma čiji su autori okupljeni oko časopisa *Tel Quel*, (b) barthesovsko kvazi-teorijsko pismo koje oponaša strategije uživanja u pisanju ustanovljene u književnoj praksi i suprotstavlja se strukturalističkom proznanstvenom formalizmu, (c) derridovska dekonstrukcija s mnogobrojnim ograncima u SAD; na primjer, predstavnici *Jejlske škole* (Paul de Man, Harold Bloom, Georg Hartman, John Hillis Miller) su razvijali teoriju književnosti i književne kritike kroz dekonstrukciju modernističkog formalizma američke nove kritike, (d) lacanovska

teorijska psihoanaliza i njezina primjena u kritici totalitarnih sistema, liberalizma, svakodnevnice, ideologije, zatim u feminizmu, književnosti, glazbi, kazalištu, filmu i likovnim umjetnostima, (e) postkritički poststrukturalizam zasnovan na psihoanalitičkim analizama i analizama suvremenog društva i kulture od Jeana Baudrillarda i njegovog simulacionizma do teorije rizoma Gillesa Deleuzea i Félixa Guattarija. Ranoj teoriji postmodernizma svojstveno je nepoštivanje disciplinarnih paradigmatskih granica (znanosti, filozofije i umjetnosti). Teorijski tekst nije efekt ili produkt zatvorenog odnosa znakova nego je tek jedan tren (zapis, upis, brisanje) u transformaciji i premještanju teksta iz jednog mogućeg svijeta u drugi. U odnosu na kasnomodernističke teorije kulture postmodernistički tekst karakterizira retoričko bogatstvo, estetizacija-teatralizacija diskursa i prisutnost više nekonzistentnih glasova. Razlike unutar orijentacija mogu biti drastične. Autori koji slijede barthesovsku liniju rekonstruiraju pismo eseja tvoreći ga kao baroknu i neoklasicističku naraciju ili govor u prvom licu, čiji je glavni junak sam jezik pisma. Dekonstruktivisti rade na kritici filozofskog i stilskog realizma i esencijalizma, ukazujući na relativnosti i necjelovitosti paradigmi zapadne metafizike. Dok Derridaina dekonstrukcija metafizike ostaje teorija građanskog liberalno-demokratskog društva, Deleuzeovi i Guattarijevi tekstovi su usmjereni subverziji kapitalističkog jezičkog i psihološkog poretka. Lakanovci razvijaju materijalističku (označiteljsku) metafiziku nesvjesnog, želje, seksualnosti, jezika i ideologije koja suočava kartezijanski racionalizam, Marxov materijalizam, Freudov znanstveni pozitivizam, Nietzscheovu krizu filozofskog sistema, bataillevske transgresije i šamanističku, odnosno performativnu dimenziju djelujućeg govora psihoanalitičara. Baudrillard apokaliptičkom teorijom simulakruma uništava sva uporišta modernističke racionalnosti, ogoljujući kostur kapitalističkog društva i gradeći mu veličanstvenu apologiju. Nasuprot Baudrillardu, Lyotardov pionirski postmodernizam integrira realnost prevratničkog jezika umjetnosti i poststrukturalizam, ostavljajući mostove između modernog i postmodernog.

Pri tome pioniri postmodernističke teorije (Barthes, Lacan, Derrida, Baudrillard) ne govore o sebi kao o postmodernistima; o sebi kao postmodernistima govore njihovi učenici, sljedbenici, nastavljači i suputnici. Status postmodernista je uvijek paradoks. Postmoderna nije ontološki zasnovan pojam nego tehničko sredstvo indeksiranja i uspostavljanja razlika između teorijskih diskursa kraja stoljeća.

Druga tipologija. Razlikuju se teorije koje su primijenjeni postmodernizmi: (1) teorija filma, (2) teorija slikarstva, (3) teorija književnosti koja je raskrsnica, prag i čvorište svih ostalih postmodernističkih teorija, (4) teorija kulture (*cultural studies*), (5) teorija totalitarnih sistema i ideologije, (6) teorija subjekta (teorija kraja subjekta, teorija kritike humanizma zasnovanog na centriranom pojmu subjekta), (7) teorija subjektivnosti (međusobnih odnosa identiteta), (8) postmodernistička filozofija i estetika, (9) teorija tijela, (10) teorija bolesti, (11) teorije biokulture, (12) tehnoteorije. Primijenjene postmodernističke teorije u okviru specifičnih dijalekata posebnih disciplina tvore obrate od modernosti prema mekom pismu, pluralizmu diskursa, raspadu metajezičkih hijerarhija i, iznad svega, prema tekstualnoj interpretaciji i tekstualnoj simulaciji izvantekstualnih fenomena kulture. Filozofija i estetika svojim su postmodernističkim obratom, paradoksalno, i dekonstrukcija stare filozofije i cehovski pokušaj filozofije da očuva vlastitu meta-legitimnost (koja se rasipa). Ne postoje postmodernistička filozofija ili estetika nego postoje: (1) filozofsko i estetičko bavljenje postmodernom, i (2) postmodernističko prekoračenje filozofskog i estetičkog u teorijsko, parateorijsko ili antiteorijsko. Postmoderna teorija pronalazi, proizvodi i nudi prekid i rascjep u tijelu jezika teorije: ona je i teorija i slika teorije - lice i naličje teorijskog pisma.

Treća tipologija. Razlikovanje postmodernističkih reinterpretacija i reformi tradicionalnih filozofskih škola: (1) postmodernistička hermeneutika se zasniva na dekonstruktivnom relativiziranju, teatralizaciji i estetizaciji njemačke filozofije, koja njegujući svijest o interpretativnim dimenzijama tradicije tvori novu skeptičku filozofiju (Peter Sloterdijk, Wolfgang Welsch), (2) postmarksizam je pokušaj reaktualizacije kritičkih socioloških analiza društvenih mehanizama stvaranja vrijednosti i značenja (od Deleuzea, Guattarija i Baudrillarda do post-frankfurtovaca, na primjer, Martina Jayja), (3) postpragmatizam je antiesencijalističko čitanje i kritika pragmatizma, pozitivizma i analitičke filozofije jezika sa stajališta relativističkih, pragmatičkih i europskih spekulativnih filozofija (Richard Rorty, Richard Shusterman), (4) postanalitička filozofija ima dva suprotstavljena suparnička trenda (a) radikalni (antipostmodernistički) filozofski realizam i esencijalizam (Jerry Fodor) i (b) autokritički analitički relativizam koji teži povezivanju analitičke estetike i poststrukturalističkih strategija (Joseph Margolis, Arthur C. Danto).

LITERATURA: Aml, Auslan1, Baril2, Bek1, Biri1, Brej8, Brej16, Brej20, Brun1, Burgin7, Dak1, Den50, Den53, Den84, Den94, Den100, Đu4, Eag1, Eps1, Erj6, Erj19, Ferr1, Flax1, Fos1, Fos2,

Fos3, Hab5, Harr39, Harr45, Hass1, Hass2, Hut1, Hut2, Jam2, Jam4, Jam5, Jam6, Jam7, Jam8, Jam9, Jenc2, Kempe1, Kram1, Kro1, Lash1, Loc1, Love1, Lyo6, Lyo12, Lyo14, Moder1, Nic1, Oliv4, Oliv11, Oliv13, Oliv16, Or6, Ow2, Pae3, Perlof4, Postmo1, Postmo2, Postmo3, Postmo4, Postmo5, Postmoder1, Postmoderna1, Postmodernizam1, Roth2, Sim1, Slot2, Slot3, Slot5, Šuv25, Šuv62, Šuv96, Šuv76, Šuv91, Šuv92, Šuv109, Tajlorv1, Tuck2, Turn1, Ug2, Ulm4, Ves3, Vili1, Wellm1, Welsch1, Welsch2, Welsch5, Wool1

Teorijski objekt. Teorijski objekti su umjetnički radovi konceptualne umjetnosti napravljeni s namjerom istraživanja i prikazivanja teorijskih aspekata prirode i koncepta umjetnosti. Pojam teorijskog objekta konceptualna je umjetnost preuzela iz filozofije znanosti, gdje označava hipotetičke (pretpostavljene) objekte znanstvenog teorijskog istraživanja. U filozofiji znanosti teorijski objekti se opisuju kao modeli koji se konstruiraju da bi se teorijski prikazali i demonstrirali prirodni i kulturološki fenomeni koji se mogu direktno pokazati i za koje znanstvenici nisu sigurni da postoje, tj. izrazi su znanstvenih hipoteza, a ne direktnih eksperimentalnih provjera. Karakteristični teorijski objekti su, na primjer, u fizici modeli atoma, u psihoanalizi modeli nesvjesnog, u psiholingvistici modeli mentalnih predodžbi. Teorijskim objektima bave se teorijske discipline kao što su teorijska fizika, genetika, kibernetika, teorijska psihoanaliza, matematika, logika i lingvistika.

U umjetnosti teorijski objekt najčešće izgleda kao zamisao, projekt ili nacrt realizacije umjetničkog djela. Teorijski objekt se od umjetničkog djela razlikuje po funkciji: (1) od umjetničkog djela se očekuje estetski ili umjetnički efekt, značenje i vrijednost, a (2) od teorijskog objekta se očekuje pokazivanje i prikaz kako se u umjetnosti stvaraju estetski i umjetnički efekti, proizvode značenja i vrijednosti. Teorijski objekt je metajezička spoznajnoteorijska tvorevina koja proširuje znanje o umjetnosti, tj. u značenjskom smislu tvorevina drugog stupnja (interpretativna konstrukcija) u odnosu na umjetnička djela. Ready-madei konceptualne umjetnosti, autorefleksivna umjetnička djela i teorijski radovi konceptualnih umjetnika imaju status teorijskog objekta jer pokazuju, prikazuju ili govore o umjetničkom djelu, umjetnosti i svijetu umjetnosti. Pojam teorijskog objekta kao umjetničkog djela uveo je Terry Atkinson, pripadnik konceptualističke grupe *Art&Language*, ukazavši na hipotetičke teorijski konstruirane modele koji se proglašavaju umjetničkim djelom i teorijski razmatraju kao umjetničko djelo. Teorijski objekti *Art&Languagea* su hipoteze koje namjerno nisu realizirane ili ih je fizički i perceptivno nemoguće ostvariti. Teorijski objekti omogućavaju konceptualnim umjetnicima prijelaz iz stvaralačkog umjetničkog bavljenja likovnim i vizualnim pojavnostima u područje teorijskog jezičkog istraživanja. U tekstu *Air Show*, 1967.) Terry Atkinson i Michael Baldwin konstruiraju hipotetički (pretpostavljeni) objekt rasprave. Pretpostavljeni objekt njihove rasprave je stup od zraka pod pritiskom, osnovice jedne kvadratne milje i neodređene visine. Oni analiziraju uvjete prihvaćanja pretpostavljenog izvanumjetničkog makroskopskog fenomena (zračnog stupa) umjetničkim djelom, tj. ready-madeom. Pri tome je bitno razumjeti da za njih umjetničko djelo nije ni stvarni stup zraka koji bi bilo moguće ostvariti niti teorijski tekst kojim se govori o stupu zraka, nego izrečena pretpostavka stupa zraka u odnosu na pretpostavke i definicije umjetničkog djela. Drugi primjer je rad grupe *Art&Language Lecherov eksperiment* (1969.-1970.) koji se zasniva: (1) na realizaciji eksperimenta iz elektromagnetike kojim se stvaraju stojeći nevidljivi elektromagnetski valovi i (2) na teorijskoj studiji mogućnosti definiranja stojećeg vala kao umjetničkog djela (skulpture). Sam eksperiment iz elektromagnetike kao postupak stvaranja prostornog fenomena nije umjetničko djelo ni u smislu procesualne umjetnosti niti u smislu kinetičke umjetnosti ili strategija ready-madea. Eksperiment je upotrijebljen da bi se pokazalo kako je status definiranja nekog prostorno-materijalnog fenomena umjetničkim djelom problematičan i otvoren kritičkoj teorijskoj analizi, odnosno, da pojam skulpture nije jednoznačno određen, kao što tvrde modernistička kritika, teorija umjetnosti i estetika. Grupa *Art&Language* ovim radom analizira probleme koji nastaju pri definiranju pojma skulpture. Oni pokazuju da su estetičke i teorijske definicije skulpture i umjetničkog djela najčešće paradoksalne, nekonzistentne i nedorečene. Da bi demonstrirali kritiku definiranja umjetničkog djela (skulpture), oni postavljaju pitanje "Da li je prostorni stojeći elektromagnetski val skulptura?" Pitanje je paradoksalno zato što je prostorni stojeći elektromagnetski val materijalni fenomen u prostoru kao što je to i svaka skulptura, ali je i nevidljiv, što je u suprotnosti s definicijama vizualnog karaktera kiparskih umjetničkih djela.

LITERATURA: Artla2, Artla5, Artla11, Artla21, Harr1, Harr9, Harr21, Harr26, Šuv63

Teozofija. Pojam teozofija se koristi u dvostrukom značenju: (1) teozofija (malo početno slovo 't') označava različita učenja i škole nastale sintezama azijskih i europskih mističkih, hermetičkih i ezoteričkih učenja od renesanse do danas, na primjer, učenja mistika Jakoba Böhmea su nazivana teozofskim, i (2) Teozofija (veliko početno slovo 'T')

označava mističko učenje i školu po kojoj je vrhovni cilj ljudske evolucije spajanje s božanstvom. Teozofski pokret su osnovali Helena P. Blavatsky, Henry S. Olcott i William Q. Judge u New Yorku 1875. godine. Osnovni tekst teozofskog učenja je knjiga H. P. Blavatsky *Tajna doktrina (The Secret Doctrine)* (1888.). Sjedište *Teozofskog društva* je bilo u Londonu i Adyaru u Indiji sve do smrti H. P. Blavatsky. Učenje H. P. Blavatsky je eklektični egzotični spoj različitih mističkih učenja i tehnika zasnovan na 'diktatu' spiritualnih učitelja s kojima je stupala u telepatski kontakt (tzv. medijski odnos). Teozofske zamisli su bile bliske hermetičkim učenjima Christiana Rosenkreuza koji je navodno živio u XIV. ili XV. stoljeću. Svojim egzotičnim, ezoteričnim i antimaterijalističkim zamislima teozofski pokret je privukao mnoge modernističke umjetnike. Slikari Van Gogh, Paul Gauguin, Katherine Dreier, Pamela Colman Smith, Franz Marc, Vasilij Kandinski, Piet Mondrian, Johannes Itten, Paul Klee, Kazimir Maljevič i Mihail Matjušin su neposredno ili posredno proučavali teozofska učenja i primjenjivali ih kroz poetičke principe tumačenja otkrića nemimetičke apstraktne slike. Slike Pieta Mondriana *Evolucija* (1911.) ili Vasilija Kandinskog *Žena u Moskvi* (1912.) su izvedene kao simbolički prikazi teozofskog viđenja i doživljaja svijeta. Tekst Kandinskog o *Duhovnom u umjetnosti* (1912.) i razrada teorije neoplasticizma Pieta Mondriana iz 1917. nastali su pod direktnim utjecajem teozofije i antropozofije. Finski povjesničar umjetnosti Sixten Ringbom je izveo složena i akribijska istraživanja odnosa apstraktne umjetnosti i teozofije tijekom 70-ih i 80-ih godina XX. stoljeća.

LITERATURA: Abs1, Beli8, Beli9, Fried1, Kan1, Kan2, Jaf2, Mond1, Mond2, Reg1, Rin,1, Rin2, Rin3, Rin4, Tu3

Težina. Težina je fizičko svojstvo predmeta u gravitacijskom polju. Težina predmeta otkriva i prikazuje djelovanje sile teže. Razlikuju se pristupi težini: (1) prikazivanje predmeta u slici, likovno prikazivanje predmeta kao lakih i teških, odnosno, perceptivno razlikovanje prikaza lakih i teških predmeta, (2) fenomen težine u skulpturi i (3) rad s konkretnom težinom predmeta i silom težom u procesualnoj i postobjektnoj umjetnosti.

Predmet prikazan na slici koji se doima lakim ili teškim je virtualni predmet, jer je težina jedna od iluzija umjetničke vizije. Problem percepcije težine na slici je kognitivni problem: koja svojstva snage percepcije i prikazivanja ima subjekt da bi se mrlja, kontura ili prostorni prikaz tijela doimali lakim ili teškim. Analiza prikazivanja i percepcije ima sljedeći redoslijed: (1) slika je likovni prikaz predmeta, tj. nekih vizualnih osobina objekta, (2) svojstvo težine nije vizualno svojstvo, pa se zato može percipirati samo posredno, preko vizualnih svojstava predmeta i likovnih svojstva prikaza predmeta, (3) vizualna (indeksna ili ukazujuća) svojstva objekta koja govore o težini su: prepoznatljivost konture ili mrlje na slici kao prikaza nekog konkretnog predmeta (kao ikoničkog znaka predmeta), uočavanje mjesta predmeta na slici (lebdi, pada, nalazi se na podlozi, drži ga neka osoba u ruci ili ga podiže dizalica), uočavanje prikazanih prostornih dimenzija predmeta (veliki, srednji, mali), uočavanje da li je predmet proziran ili ne, da li njegova boja podsjeća na boju lakih ili teških predmeta, itd., (4) likovna svojstva prikaza sekundarni su aspekti koji ukazuju da li se predmet percipira kao lak ili težak – svijetli predmeti doimaju se lakim, a tamni teškim, nacrtani-naslikani ravnim linijama ukazuju na čvrsti ili tvrdi predmet, a nacrtani-naslikani vijugavim, zaobljenim i lučnim linijama ukazuju se kao meki predmet, pri čemu tvrdo asocira teško, a meko lako, (5) promatračevo znanje o težinama konkretnih predmeta omogućava mu da prepoznavanjem konture ili mrlje kao slike predmeta kaže da li je prikazani predmet lak ili težak. Paul Klee je sredinom 20-ih godina tijekom predavačkog rada u Bauhausu zamisli mehanike primijenio na razmatranje teorije vizualne forme. Njegova metoda je analoška i metaforička, pojmove i matematičke dijagramske prikaze sila (centripetalne, centrifugalne, gravitacione) koristio je da bi prikazao kako se vizualna i likovna forma od primarnog stanja točke, linije i površine transformira u prikaz trodimenzionalnog tijela.

U umjetnosti skulpture težina se pojavljuje kao konkretna i kao virtualna odlika predmeta. Svaka skulptura je predmet i time ima stvarnu težinu koju pokazuje, njezina stvarna težina može se naslutiti ili čak izračunati iz odnosa obujma i upotrijebljenog materijala. Težina kao virtualna odlika predmeta treba u percepciji nešto promijeniti tako da promatrač ne vidi stvarnu težinu nego skulpturalnu željenu ili virtualnu težinu. Na primjer, puna mramorna skulptura ukazuje se u svojoj stvarnoj težini, a šuplja odlivena skulptura u bronci prikriva svoju stvarnu težinu (puna težina bila bi mnogo veća). Unošenje i pokazivanje šupljine u skulpturi izaziva poremećaj u percepciji težine skulpture. Bijele minimalističke skulpture (paralelopipedi od iverice) Roberta Morrisa iz sredine 60-ih godina idealnom geometrijskom strukturom i bjelinom subvertiraju mogućnost raspoznavanja težine. Predmet se promatra kao idealni vizualni Gestalt zanemarive težine. Morrisove kocke od ogledala *Bez naziva* (1965.) odražavanjem okoline u potpunosti dematerijaliziraju sebe kao predmet i

vizualno poništavaju vlastitu težinu. Andy Warhol je u instalaciji *Oblaci* (1966.) jastučnice od srebrnaste folije napunio helijem, tako da stvaraju lebdeću sliku. Takis u kinetičkim instalacijama s magnetskim poljem *Magnetska polja* (1969.) magnetno polje koristi da bi poništio djelovanje gravitacijskog polja na komade željeza koji lebde i kreću se u smjeru djelovanja magnetskog polja. Richard Serra je od sredine 60-ih razvijao poetiku težine u procesualnim radovima i kiparskim instalacijama. Rani primjer rada s težinom je akcija snimljena na film *Hvatanje olova rukom* (1968.). U kadru se pojavljuje otvorena šaka okrenuta dlanom prema promatraču. Odozgo pada komad olova koji ruka pokušava uhvatiti. Rad *Kuća od karata* (1969.) instalacija je koju čine četiri olovne ploče koje jedna drugu podupiru tako da stoje vertikalno i grade kocku. Težina je aspekt koji utječe na postizanje ravnoteže i položaj ploča. Pločama Serra izlaže težinu, odnosno, djelovanje sile teže. Ova zamisao razrađena je do monumentalnog rješenja u kiparskoj instalaciji *Terminal* (1977.). Četiri trapezne čelične ploče koje se međusobno preklapaju visine oko 10 metara postavljene su tako da stvaraju zatvoreni četverokutni prostor. One podupiru jedna drugu i nisu mehanički spojene. Rad ukazuje na situaciju postizanja ravnoteže težine. Karakterističan primjer rada s težinom u procesualnoj umjetnosti je akcija Davida Neza (grupa *OHO*) *Željezna cijev – željezna kosina* (1969.) u kojoj je puštao da se teška željezna cijev kotrlja niz strminu djelovanjem sile teže. Sam događaj izlaganja dinamičnog djelovanja sile teže bio je umjetnički događaj.

LITERATURA: Brow1, Cau1, Gligor2, Glogor5, Hob1, Holt1, Hunt4, Hunt7, Klee1, Klee2, Kraus3, Merle2, Morri2, Serr1, Zab4

Tijelo. Tijelo je: (1) opna (omotač) koji odvaja nešto od okruženja, (2) tijelo je stvar koja ispunjava neki prostor i razlikuje se od okolnog ambijenta po zatvorenoj cjelovitosti, (3) tijelo je živa stvar ili živi predmet koji se može identificirati s individuom ili subjektom kao njegova materijalna prisutnost ili pojavnost, (4) tijelo je autonomni biološki organizam, (5) tijelo je vanjska pojavnost organizma, (6) tijelo je nosilac ili izvršilac radnje (performativna dimenzija tijela), (7) tijelo je odnos diskurzivnog, vizualnog i haptičkog pozicioniranja pojavnosti ljudskog organizma kao stvarne ili prividne cjeline, (8) tijelo je ono od *ljudskog bića* što se može prikazati na fotografiji, slici ili skulpturi.

U zapadnoj tradiciji mimetičkog prikazivanja ljudsko ili životinjsko tijelo je prikazivano u slikarstvu i kiparstvu poretkom aluzivnih ili ikoničkih znakova koji čine figuru, a izgled i pojavnost figure u pikturalnom poretku slike/slikarstva prikrivaju svoju znakovnu prirodu iluzionističkim naglašavanjem da je figura moguća tek *kao zrcalno* tijelo. Na primjer, *kasnofeudalno tijelo* u slikarstvu Jean-Antoninea Watteaua (*Diana se kupa*, 1715.-1716.) ili Françoisa Bouchera (*Diana se kupa*, 1742.) je predočeno kao alegorijska figura, a to znači odsutno ili odloženo tijelo kroz vizualne prikaze. Naprotiv, u građanskom društvu postoji namjera da se tijelo oprisutni, da se alegorijska slika preobrazi u zastupanje stvarnog tijela. Prikazano tijelo u slikarstvu francuskog neoklasicizma XVIII. stoljeća bilo je idealno dramatizirano tijelo antičke skulpture (slike Jacques-Louisa Davida *Horacijeva zakletva* /1784.-1785./ ili *Otmica Sabinjanki* /1799./) kojim je obećano ili stvoreno novo tijelo za građansko društvo. Na prijelazu neoklasicizma u romantizam nastaju složena kodiranja prikazanih političkih tijela-figura (Jacques-Louis David, *Maratova smrt* /1793./, Antoine-Jean Gros, *Napoleon kod Arcole* /1796./ ili Francisco Goya, *Porodica Karla IV.* /1800./). U romantizmu se razvijaju specifične tipologije društvenog tijela: tijelo duševnog bolesnika (Théodore Géricault, *Luđak* /1821.-1824./), tijelo umjetnika (Eugène Delacroix, *Frédéric Chopin* /1838./), egzotično tijelo (Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odaliska* /1814./), tijelo fantazma (John Fuseli, *Košmar* /1785.-1790./) ili kolonijalno, klasno i mikropolitičko tijelo (Ford Madox Brown, *Posljednji pogled na Englesku*, 1852.-1855.). Koncept angažiranog ili svakodnevno-političkog tijela se pojavio u realizmu (Honoré Daumier, *Vagon trećeg razreda* / 1862./, Jean-François Millet, *Sijač* /1850./ ili Gustave Courbet, *Tucači kamena* /1849./). U impresionizmu se ukazuje na mogućnost prikazivanja ili zastupanja običnog i normalnog javnog (Auguste Renoir, *Le Moulin de la Galette*, 1876.) ili privatnog (Edgar Degas, *Kupanje u lavoru*, 1886.) tijela svakodnevnice. Impresionistički slikana figura je uvijek posredovani dojam realnog iskustvenog tijela, zapravo, osjetilnog događaja svakodnevnog građanskog tijela, koje može biti muško ili žensko, odnosno, koje može naslikati muškarac ili žena. U tom smislu u impresionizmu se događa ključno preusmjeravanje od ženskog tijela koje slika muškarac (Édouard Manet, *L'Olympia*, 1863.), ženskog tijela koje slika žena (Mary Cassatt, *Lydia s bisernom ogrlicom sjedi u loži*, 1879.), muškog tijela koje slika muškarac (Édouard Manet, *Portret Émila Zole*, 1868.) i muškog tijela koje slika žena (Berthe Morisot, *Eugène Manet i njegova kćerka u Bougivalu*, 1881.). U pitanju su složena slikarska izvođenja figurativnih rodnih identiteta i upisa rodnih identiteta u slikano tijelo. Gustave Caillebotte, je prema Tamar Garb, razvio razrađenu poetiku prikazivanja muškog

privatnog i javnog tijela. Na primjer, može se govoriti o prikazivanju tijela pri radu (*Strugači parketa*, 1875.), odmoru (*Muškarac briše svoje noge*, 1884.), zabavi (*Veslači*, 1877.), svakodnevnici (*Mladić na prozoru*, 1875.), u javnom prostoru (*Portret Paula Hugota*, 1878.), homoerotskog (Gustave Caillebotte, *Muškarac za vrijeme kupanja*, 1884.) i heteroseksualnog tijela (*Rue de Paris: Temps de pluie*, 1877.).
U slikarstvu se modernističko slikano tijelo apstrahira do znaka: (a) prikaz tijela je simbol kada umjetničko djelo konvencionalno svojim materijalnim poretkom prikazuje, označava ili zastupa tijelo (Pablo Picasso, *Dvije nage žene*, 1906.), (b) prikaz tijela je indeks kada umjetničko djelo ukazuje na tijelo ili je trag tijela (Le Krasner, *Prophecy*, 1956.), i (c) prikaz tijela je *sam znak* kada je pikturalna figura nosilac znaka (označitelj) koji pokazuje da je nosilac znaka (Jean Fautrier, *Glava taoca no. 14*, 1944.). U modernističkom slikarstvu i skulpturi se prelazi s pozicije prikazivanja tijela u slici ili skulpturi na prezentaciju pikturalnog ili skulpturalnog tijela slike ili skulpture naspram ljudskog tijela, a to znači naspram tijela slikara i tijela promatrača (na primjer, odnos tijela gledaoca i slike Barnetta Newmana *Eve*, 2002.). Također dolazi do razdvajanja manualnog prikazivanja tijela u slici i skulpturi na optičko-kemijsko u fotografiji (August Sander, *Windower sa sinovima*, oko 1906.-1907.) i filmu (David Cronenberg, *Videodrome*, 1983.) ili izvođenje samog/živog tijela na scenu kao tijela u umjetnosti u performance artu (Claes Oldenburg, *Snapshots from the City*, 1960.). Moderno tijelo je hibridno prisutno u umjetnostima XX. stoljeća kao prikazano tijelo (slikano žensko glamurozno tijelo u slikama Tamare de Lempicke, *Les deux amies*, 1923.) ili doslovno prisutno živo tijelo (performersko tijelo Gine Pane, *Psyché*, 1974.). U kasnom modernizmu, posebno u akcionizmu i *body artu*, umjetnik više ne prikazuje znak za tijelo nego pokušava locirati, izraziti i pokazati samo prisutno tijelo kao doslovno bihevioralno tijelo ili kao fikcionalno egzistencijalno tijelo. U tom smislu se govori o ljudskom tijelu kao subjektu i objektu umjetnosti. U eklektičnom neoekspresionističkom postmodernizmu tijelo se pojavljuje kao fikcionalizirani prikaz (figura kao mimezis mimezisa prikaza tijela u povijesti umjetnosti i masovnoj kulturi), ali i kao samo tijelo slikara/promatrača koje se gestualno (slikar) ili pogledom (promatrač) *investira* u sliku. Tu postoji identitet između uživanja i želje slikarstva (slikanja) i uživanja tijela Drugog. U neekspresionizmu i tehnološkom postmodernizmu tijelo se pojavljuje kao paradoksalan *simptom* rascjepa (razlike) prikazivanja, prisutnosti, odsutnosti i postojanja. Ono se tematizira u nekoliko različitih diskurzivnih smjerova: tijelo i identitet (Adrian Piper, Urs Lüthi), tijelo u feminizmu (Ulrike Rosenbach, Ana Mendieta), filmsko artificijelno tijelo (David Cronenberg), tijelo i povijest (Luigi Ontani), tijelo i tehnologija (Heli Rekula, Matthew Barney), tijelo i bolest (Hannah Wilke, Ron Athey), tijelo i biopolitika (Renée Cox, Yasumasa Morimura), itd. U postmodernoj kulturi tijelo ima višeznačnu determinaciju fetiša, robe, informacije, prikaza, objekta, subjekta, simbola i označitelja, ali i pokaznog uzorka pomoću kojeg se otkriva i pokazuje moć namjera ili efekata društvenih totaliteta. Tracey Warr i Amelia Jones su definirale tipologiju izvođačkih tijela u suvremenoj umjetnosti ukazavši na: (1) tijelo umjetnika koje se prikazuje u procesu slikanja (Marcel Duchamp, Jackson Pollock, Georges Mathieu, Saburo Murakami, Kazuo Shiraga, Yves Klein, Claes Oldenburg, Jim Dine, Allan Kaprow, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Andy Warhol), (2) gestualno tijelo ili tijelo umjetnika u izražajnoj pozi (Yves Klein, Robert Morris, Yoko Ono, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Gilbert & George, Yayoi Kusama, Giuseppe Penone, Bruce McLean, Eleanor Antin, Mierle Laderman Ukeles, Oleg Kulik), (3) ritualno i transgresivno tijelo u ekspresivnim akcijama (Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günther Brus, Wolf Vostell, Rudolf Schwarzkogler, Arnulf Rainer, Lucas Samaras, Ana Mendieta, Gina Pane, Chris Burden, Paul McCarthy, Mike Kelley, Andres Serrano, Bob Flanagan, Franko B, Marina Abramović), (4) istraživanje granica tijela ili tijelo kao granica (Yayoi Kusama, Valie Export, Dennis Oppenheim, Vito Acconci, Barry Le Va, William Wegman, Klaus Rinke, Marina Abramović, Petr Štembera, Bill Viola, Teresa Murak), (5) izvođenje identiteta i uloga tijela u izvođenju identiteta (Yayoi Kusama, Pierre Moliner, Vito Acconci, Judy Chicago, Urs Lüthi, Adrian Piper, Jürgen Klauke, Katharina Sieverding, Lynda Benglis, Mary Beth Edelson, Carolee Schneemann, Paul McCarthy, Ulrike Rosenbach, Hannah Wilke, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, Andy Warhol, Yasumasa Morimura, Jeff Koons, Shirin Neshat), (6) indeksiranje odsutnog tijela, tj. prezentacija traga odlaganja tijela (Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Bruce Nauman, Terry Fox, Richard Long, César, Giuseppe Penone, Anthony Gormley, Helen Chadwick), i (7) produžavanje tijela i protetičko tijelo (Atsuko Tanaka, Charlotte Moorman, Lygia Clark, Rebecca Horn, Stelarc, Orlan, Matthew Barney, Heli Rekula).

LITERATURA: Abr4, Ack3, Alf1, Alp1, Ang1, Ang2, Bado3, Braid3, Brej13, Cla5, Den91, Feh1, Fou4, Fou7, Fou8, Gar1, Gar2, Gar3, Grž25, Hard2, Ex1, Inc1, Jon1, Jon2, Jon3, Kop2, Kun1, Lee1, Lepp1, Morri4, Rosenthal1, Sie1, Srp4, St1, Šuv84, Ver1, Welto1, Wittig1

Tip. Tip je sinopsis, scenarij, projekt, koncept ili nacrt konkretnog umjetničkog djela koji sam po sebi nije umjetničko djelo, ali se na osnovi njega doslovnim izvođenjem ostvaruju pojedinačna međusobno jednakovrijedna umjetnička djela. Karakteristični primjeri tipa su: (1) muzička kompozicija koja u notnom zapisu sadrži sve elemente umjetničkog djela, ali se kao umjetničko djelo ostvaruje bezbrojnim i različitim izvođenjima, notni zapis je tip, a pojedinačno koncertno izvođenje token i (2) kazališni komad koji zapisan kao scenarij ili tekst predstavlja tip koji se realizira različitim predstavama koje su tokeni tipa. Pojam tipa kao modela izražavanja i koncipiranja likovnog umjetničkog djela ostvaren je u avangardama, neoavangardama i postavangardama. Primjeri tipa likovnog umjetničkog djela ili umjetničkog djela realiziranog u širem smislenom okviru razvoja likovnih umjetnosti u XX. stoljeću su: (1) multipli kao kiparski, slikarski ili grafički objekti realizirani u većem broju jednakih primjeraka, (2) instalacije i ambijenti umjetnika koji prema osnovnoj zamisli i nacrtu mogu biti realizirani na različitim mjestima, različitim sredstvima i sudjelovanjem različitih izvođača i (3) performansi umjetnika koji se prema početnom scenariju ili sinopsisu mogu ponavljati u različitim prilikama. Zamisao umjetničkog djela kao tipa razradio je konceptualni umjetnik Sol LeWitt. LeWitt je realizirao tipove ili koncepte zidnih crteža koje su crtački ili slikarski realizirali profesionalni slikari ili publika. LeWittovo djelo je uvijek bilo tip ili koncept, a konkretna zidna slika je tek jedan od mogućih tokena čiji materijalni, vizualni i likovni aspekti ovise i o izvođaču.

LITERATURA: Lew2, Marg1, Wollh4

Tok, grupa. *Tok* je naziv grupe koja je problematizirala ekološke probleme kroz intervencije, akcije i identifikacije situacija u urbanim prostorima. Grupa je djelovala u Zagrebu 1972.-1973. godine. U grupi su surađivali Dubravko Budić, Vladimir Gudac, Davor Lončarić, Ivan Šimunović, Gustav Zachel i Darko Zubčević, a povremeno i Vladimir Petek i Zdravko Mahmed. Grupa je izvodila akcije u Grazu, Beogradu i Pazinu. Zapravo je grupa na putovanjima izvodila akcije i organizirala diskusije. Za razliku od *plastičara intervencionista* (Bućan, Kaloper, Iveković, Martinis) djelovala je kao koherentna grupa i njihov rad nije bio usmjeren estetskoj ili konceptualno-umjetničkoj intervenciji nego političkom i ironičnom činu provokacije unutar ekoloških problema urbanog društva. Na primjer, izradili su razglednicu koja je prikazivala ekološki najugroženiji dio grada i na njoj napisali "Pozdrav iz Zagreba", također su na fasadi robne kuće Na-Ma otiskivali tragove automobilskih guma. Uzimali su samu stvarnost da bi je razobličili i skrenuli pažnju na ekološke probleme, od estetskog preko životnog do političkog. Zato je njihov rad okrenut od umjetnosti životu i time samodefiniran kao vrsta urbanog akcionizma. Vladimir Gudac je nastavio istraživanja vizualne i mentalne zagađenosti (kulturne ekologije) i nakon prestanka djelovanja *Grupe Tok*.

LITERATURA: Sus2, Sus3, Den102

Token. Token je umjetničko djelo napravljeno ili proizvedeno kao konačan, dovršen i cjeloviti predmet. Slika je token budući da je ručno izveden, originalan, specifičan i neponovljiv objekt. Zamisao tokena povezana je s konceptom, smislom i funkcijom umjetničkog objekta. Umjetničko djelo izvedeno kao pravi token je unikatni, jedinstveni predmet, ne postoji više istih ili jednakovrijednih objekata. Umjetničko djelo izvedeno kao token tipa jedan je od jednakovrijednih objekata, tj. jedan primjerak knjige, jedna od više fotografija napravljenih iz istog negativa, jedna iz serije grafika dobivenih otiskivanjem istog klišeja, itd. Tokeni tipa predstavljaju i ostvaruju tip (sinopsis, scenarij, projekt, koncept ili nacrt konkretnog umjetničkog djela) koji je zamišljen za realizaciju u više primjeraka.

LITERATURA: Marg1, Wollh4

Toplina. Vidi: Vizualizacija

Topografska poezija. Vidi: Konkretna poezija, Reizam

Topologija ekrana. Vidi: Filozofija slike, Pikturalno

Topologija površine. Vidi: Filozofija slike, Pikturalno

Totalna umjetnost. Vidi: Permanentna umjetnost, Totalno umjetničko djelo

Totalno umjetničko djelo (Gesamtkunstwerk, Total art work). Totalno ili cjelovito umjetničko djelo nastaje objedinjavanjem različitih medijskih, disciplinarnih i konceptualnih modela izražavanja, stvaranja i ponašanja u jedinstveno umjetničko djelo. Totalno umjetničko djelo nije jednostavan mehanički zbir različitih medija i zamisli nego težnja sintezi i objedinjavanju koja vodi novoj umjetnosti. Pojam totalnog umjetničkog djela uveo je kompozitor Richard Wagner oko 1850. godine, da bi objasnio viziju sjedinjavanja umjetnosti u umjetničkom djelu budućnosti. Zamisao totalnog umjetničkog djela bila je značajna i utjecajna za različite multimedijalne,

interdisciplinarne i utopijske projekte avangardnih, neoavangardnih i postmodernih umjetnika. Totalno umjetničko djelo bilo je nagoviješteno u idejama Bauhausa o arhitektonskoj gradevini kao sintezi svih umjetnosti (Walter Gropius) i u sovjetskim masovnim spektaklima i monumentalnim projektima (Vladimir Tatljin, *Spomenik Trećoj internacionali,* 1920., Boris Iofan, projekt *Palače Sovjeta,* 1933., Boris Iofan i Vera Muhina sovjetski paviljon za *Parišku izložbu*, 1937.) u postrevolucionarnom razdoblju, avangardnim težnjama integraciji života i umjetnosti. Naznake totalnog umjetničkog djela nalaze se i u avangardnim pariškim performansima (Satieva i Picassova *Parada* /1917./ ili Picabijin *Relâch* /1924./), u eksperimentalnim filmskim projektima (Sergej Ejzenštejn, *Krstarica Potemkin* /1925./, Dziga Vertov, *Čovjek s filmskom kamerom*, 1929.), ambijentalnim istraživanjima (Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1927.-1930.). U poslijeratnoj umjetnosti zamisli cjelovitog umjetničkog djela izražene su u ambijentalnoj umjetnosti, hepeningu, multimedijalnoj umjetnosti, performansu i umjetnosti spektakla postmoderne. Dok je za rane avangarde zamisao totalnog umjetničkog djela predstavljala utopijski ideal novog svijeta i nove umjetnosti, za neoavangarde je predstavljala tehnički pothvat prevladavanja i proširivanja medijskih i disciplinarnih granica. U postmodernoj umjetnosti zamisao totalnog umjetničkog djela predstavlja suočavanje ideala visoke umjetnosti i estetizma s masovnom medijskom kulturom u stvaranju ekstaze spektakla: spektakla kao umjetničkog djela, spektakla kao masovne kulture zabave i spektakla kao simulacijskog svijeta modernog društva.

Zamisao totalnog umjetničkog djela obnovio je početkom 80-ih godina švicarski povjesničar umjetnosti Harald Szeemann, priređujući izložbu i knjigu *Sklonost cjelovitom umjetničkom djelu*. Szeemann je zamisao totalnog umjetničkog djela ponovno aktualizirao na vrhuncu europskog postmodernizma ranih 80-ih godina, razvijajući ideju umjetničkog djela na kraju stoljeća i sklonosti eklektičkoj sintezi kao izrazu postmodernog duha. On je ovu zamisao primijenio na razvoj zapadne umjetnosti od početka XIX. stoljeća do postmoderne na kraju XX. stoljeća. Karakteristike totalnog umjetničkog djela su: (1) nastalo je u srednjoeuropskom kulturnom krugu i zato nosi sve odlike srednjoeuropskog idealizma i eklektičnosti, (2) nije realizirano nego predstavlja cilj ili ideal kojem se teži, drugim riječima, u umjetničkim djelima izražava se sklonost cjelovitosti i (3) teži prevladavanju granica između umjetnosti kroz stvaranje video-radio-teatarsko-muzičko-likovnih djela i istovremeno teži komplementarnim duhovnim sintezama raznorodnih religioznih, etičkih i političkih sistema. Szeemannov stav o totalnom umjetničkom djelu je postmodernistički paradoksalan, on govori o prevladavanju modernističke fragmentarnosti traženjem uzora ili fikcije totalnog djela, (ili totaliteta): "Dati cjelinu, otkriti veze s univerzumom ili težiti ostvarenju zaokruženog univerzuma je samo sklonost, konfesija, opsesija, umjetnički destilat i želja za izbavljenjem. (...) Totalno umjetničko djelo ne postoji. Kada bi se želje iz snova i ideje zamišljenih odnosa realizirale, tj. nametnule društvu, iz toga bi proizašla, kao što se i dogodilo, totalitarna država, a to znači ograničavanje individualnih, libidinoznih i duhovnih impulsa".

LITERATURA: Ćos3, Flak11, Flak15, Groy1, Henr1, Kos1, Szee2, Szee3, Šuv32, Šuv87

Totemski modus. Totemski modus je oblik skulptorske kompozicije i tematizacije zasnovan na vertikalnoj figuralnoj kompoziciji koja doslovno, metaforično ili formalno rekonstruira toteme i ritualne figure izvaneuropskih civilizacija. Totem je simbol imena i plemenski znak kod američkih Indijanaca. Totem je komponiran kao vertikalni stup na kojem su isklesane ili postavljene figure životinja, mitskih bića i biljni ornamenti. Zamisao totemske kiparske kompozicije nagoviještena je u ranom modernizmu u Gauguinovim skulpturama, a razvijena u kubističkoj i postkubističkoj skulpturi Pabla Picassa, Constantinea Brancusija, Jacquesa Lipchitza, kao i u nadrealističkim skulpturama Maxa Ernsta i Alberta Giacomettija. Za europsku umjetnost do Drugog svjetskog rata totem je egzotični motiv preoblikovan u modernističku figuru kojom se razaraju mimetičke odlike kipa u ime simboličkih i ritualnih karakterizacija likovne forme. U američkoj skulpturi kasnih 40-ih i 50-ih godina u apstraktnom ekspresionizmu razvijala se skulptura u čijem se formalnom i tematskom ishodištu nalazi zamisao indijanskih totema. U pitanju je egzotičan i postnadrealistički interes sličan interesu slikara Jacksona Pollocka za indijanske šare na pijesku i motive na tkaninama. Totem je prihvaćen kao univerzalni arhetip kojim se oslobađa i prikazuje podsvjesno. S totemskim shemama kompozicija radili su David Smith, Louise Nevelson, David Hare, Seymour Lipton, Isamu Noguchi, Louise Bourgeois. Totemski modus kao čistu skulpturalnu formu razvio je David Smith. Prema njegovim bilješkama, zamisao totema povezana je s kontekstom psihoanalize, tj. čitanjem Freudove knjige *Totem i tabu*. Totem je izraz složenih individualnih i kolektivnih osjećaja i želja. Zamisao totema Smith je pročistio od arhaičnih i arhetipskih značenja, stvarajući autonomnu skulpturalnu formu. U rasponu od skulptura *Agricola I* (1951.-

1952.) i *Tanktotem I* (1952.) do *Cubi XIX.* (1964.). Smith je kiparski prikaz totemske figure transformirao u formalno-apstraktni model vertikalne kiparske organizacije. Njegov rad odvijao se kroz unutrašnju autokritiku medija skulpture prema njezinom pročišćavanju do autonomne i čisto kiparske apstraktne kompozicije, od tematizacije totema do totemskog modusa kao apstraktnog kompozicijskog načela. Karakteristične su vertikalne apstraktne kompozicije iz serije *Cubi.* One su vertikalne konstrukcije nastale povezivanjem (slaganjem) kocki i paralelopipeda od brušenog čelika.

U minimalnoj umjetnosti, land artu i horizontalnoj plastici 60-ih i 70-ih godina provodi se kritika vertikalnih modusa komponiranja skulpture i ukazuje se na značenje horizontalne kompozicije (prostiranja kiparskih elemenata u polju). Kritika totemskog modusa je ujedno i kritika estetike visokog modernizma u američkoj skulpturi. Preobrazba vertikalnog totemskog modusa u horizontalni označava transformaciju skulpture kao figuralne umjetnosti (zasnovane na zamisli kipa) u paraarhitektonsku umjetnost (zasnovanu na zamisli građevine, hrama, parka).

LITERATURA: Hunt4, Kraus1, Kraus3, Kraus4, Tucker2, Schn1

Tradicija novog. Tradicija novog je povijest avangardne umjetnosti ili radikalnog modernizma od kraja XIX. stoljeća do 60-ih godina. Američki teoretičar umjetnosti Harold Rosenberg uveo je termin tradicija novog da bi opisao uvjete i način djelovanja avangarde u modernoj kulturi. Avangarda osvaja kulturu da bi ukinula njezin smisao i stvara antiumjetnost da bi uspostavila, usprkos sebi samoj, kanone druge umjetnosti. U značenjskoj i vrijednosnoj strukturi avangardnog mišljenja i djelovanja nalazi se revolucionarni potencijal negativnog. Temeljna osobina modernizma je, po Rosenbergu, zahtjev novine umjetničkog djela. Pitanje novine koju ostvaruje umjetnički rad nije posljedica analize nego društvene moći i obrazovanja. Avangardni slikar djeluje u kulturnom miljeu potpuno indiferentnom prema sadržaju njegovog rada. Modernistički stilovi su sve više opći, kako koncepcijom tako i načinom likovnog djelovanja. Djela vitalne umjetnosti u ovom stoljeću simboli su aktivnosti duha i prekoračuju manualnu vještinu potrebnu za njihovo stvaranje. Kao što je slučaj s Duchampovim readymadeima, djelo postaje osnova duhovne strukture. Moderno slikarstvo karakterizira prekid odnosa s književnošću (prikazivanjem, pripovijedanjem). Međutim, mjesto književnosti zauzela je retorika apstraktnih pojmova. Avangardna slika stoga izaziva sukob oka i svijesti. Ako se retrospektivno analiziraju Rosenbergove studije, tradiciju novog određuje: (1) zahtjev novine, (2) de-estetizacija kao oblik negativnog impulsa koji u postojećem ostvaruje osnovu novog ili drugog, (3) definiranje umjetnosti, tj. situacija u kojoj umjetničko djelo pretvara promatrača u estetičara, onoga tko mora ponovo definirati pojam umjetnosti i (4) intelektualni karakter umjetnosti koji se ostvaruje apstraktnom retorikom povezivanja materijala i riječi u slikovnom polju ("U umjetnosti ideje su materijalizirane i materijalima se barata kao da su značenja."). Rosenberg tradiciju novog promatra s kritičke distance racionalnog, modernog i pragmatičnog mislioca.

LITERATURA: Com4, Den99, Green5, Holtzm1, Kali1, New1, Rosen1, Rosen2, Rosen4, Sey1

Trag. Trag, odnosno, biljeg ili obilježje je ono što ukazuje na odsutno ili na ono što je drugo. U filozofiji pojam traga se suprotstavlja pojmu slike, vestigium naspram imago u augustinovskoj tradiciji. Po Jacquesu Derridai u pismu (*écriture*) nikada nema pune prisutnosti jer znak u pismu uvijek već zamjenjuje odlažući ono što je prisutno u svijetu. Trag je brisanje sebe, vlastite prisutnosti, on je konstituiran prijetnjom ili tjeskobom zbog svog neizbježnog nestajanja, zbog nestajanja svojeg nestajanja. I zato: "Ovo ulančavanje čini da se svaki element ... ispostavlja počevši od traga drugih elemenata lanca ili sustava u njemu. Ovo ulančavanje, ovo tkivo je tekst, koji se proizvodi samo u preobrazbi drugog teksta. Ništa, ni u elementima ni u sustavu nije jednostavno nazočno ili odsutno. Svuda postoje samo tragovi ili razlike. *Gramme* (trag) je dakle najopćenitiji pojam semiologije ...". U Derridainoj filozofiji dekonstrukcije trag uvijek već prethodi prisutnosti. Zato je trag ono što proizvodi prisutnost u svojem brisanju (poništavanju, odlaganju): "Prisutnost nije, dakle, ni izdaleka, kako se vjeruje, ono što znači znak, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga". Ako se ove zamisli primjene na slikarstvo, skulpturu, fotografiju, film, video, može se reći da je neki vizualni prikaz ili slika shvaćena kao vrsta pisma. Slika nije zrcalni odraz prisutnog referenta i nije određena prisutnošću referenta izvan sebe. Slika kao pismo upućuje na trag traga, trag brisanja traga u slikarstvu, skulpturi, fotografiji, filmu ili videu koji se razumijevaju kao složeni sistemi pisanja. Prisutnost na koju upućuje bilo koja slika je efekt pisma kojim se trag traga ili trag brisanja traga pokazuje kao način proizvođenja potencijalnosti ili privida prisutnosti.

Na primjer, zamisao traga u dekonstrukciji se može pokazati na Nam June Paikovom izvođenju La Monte Youngove *Kompozicije #10* (1962.). Paik je obojenom glavom ostavljao direktan trag na podlozi na način na

koji zen slikar četkom ostavlja trag u procesu slikanja. U ovom slučaju umjetničko djelo je bilo akcija ostavljanja tjelesnog traga na podlozi. Sam trag (trag povlačenja glave po papiru) je kao 'ostatak' bio ono što odlaže *(différance)* izvršeni čin u potencijalne arhive vizualnog kaligrafskog ili slikarskog pisma.

LITERATURA: Brun1, Brun3, Cix3, Derr1, Derr2, Derr3, Derr4, Derr6, Derr8, Derr10, Miš3, Šuv113, Ulm1, Ulm2, Ulm4

Transatlantski dijalog. Transatlantskim dijalogom nazivaju se složeni umjetnički i kulturni odnosi razmjene između europske i američke umjetnosti modernizma od 10-ih do kraja 30-ih godina i od 50-ih do početka 80-ih godina.

Odlazak američkih umjetnika, književnika i intelektualaca u Europu tijekom prve polovine XX. stoljeća je, prije svega, bio posljedica hegemonog mita klasične talijanske i moderne francuske kulture. U Europi su boravili plesačica i koreografkinja Isadora Duncan, književnici Gertrude Stein, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Henry Miller, slikar i fotograf Man Ray, slikar Lyonel Feininger, i dr. Francuski dadaisti Marcel Duchamp i Francis Picabia su došli u New York 1915. godine i pokrenuli modernistička i avangardistička događanja na njujorškoj umjetničkoj sceni. 20-ih i 30-ih godina značajan je utjecaj Pabla Picassa na američku umjetnost. Posebnu ulogu u američkoj recepciji europske moderne umjetnosti imao je Alfred H. Barr Jr.

Val europskih umjetnika je stigao u Sjedinjene Američke Države početkom Drugog svjetskog rata. Tada u New York stižu moderni europski umjetnici od postkubista (Fernand Léger, Jacques Lipchitz), ekspresionista i novih objektivista (Max Beckmann, Georg Grosz), apstraktnih slikara i konstruktivista (Piet Mondrian, Josef Albers, László Moholy-Nagy) i dadaista (John Heartfield, Kurt Schwitters) do nadrealista (Salvador Dali, Yves Tanguy, André Masson, Max Ernst), fantastičkih slikara (Marc Chagall) i modernističkih arhitekata (Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Breuer). Europski avangardni i modernistički umjetnici su u velikoj mjeri utjecali na uspostavljanje njujorške škole kao novog internacionalnog umjetničkog centra.

Odnos europske i američke umjetnosti poslije Drugog svjetskog rata prikazuje se kao konkurentska borba za umjetničku i kulturološku dominaciju. Tri su karakteristične teorijske razrade odnosa europske i američke umjetnosti: (1) engleski teoretičar umjetnosti i član grupe *Art&Language* Charles Harrison razradio je zamisao transatlantskog dijaloga analizirajući estetski, umjetnički i politički utjecaj američkog visokog modernizma (Greenbergove modernističke teorije, apstraktnog ekspresionizma, postslikarske apstrakcije, minimalne umjetnosti) na englesku i europsku umjetnost tijekom kasnih 50-ih i 60-ih godina, pokazujući kako u vrijeme hladnog rata između istočnog i zapadnog bloka nastaje internacionalna modernistička umjetnost, (2) talijanski kritičar Achille Bonito Oliva je sredinom 70-ih razradio koncept razlika europske i američke umjetnosti (dvije različite avangarde: umjetnost poslije enformela i poslije apstraktnog ekspresionizma, procesualna umjetnost, siromašna umjetnost, minimalna umjetnost, neokonstruktivizam, konceptualna umjetnost, performance, body art) ukazujući na spekulativnost, višeznačnost i političnost europske umjetnosti suprotno doslovnosti, formalizmu, pragmatičnosti, reduktivnosti i tautološkoj ispraznosti američke umjetnosti i (3) u umjetnosti europskog postmodernizma 80-ih pojavljuje se tendencija obnove regionalne i nacionalne umjetnosti naspram internacionalnih jezika umjetnosti visokog modernizma, odnosno, pokazuje se da postpovijesni povratak figurativnom i narativnom slikarstvu (transavangarda, neoekspresionizam, novi barok, anakronizam, retroavangarda) predstavlja obnovu, remake ili postmodernistički mimezis mimezisa europske umjetničke tradicije i kulture koja se suprotstavlja dominaciji američke ahistorijske apstraktne i reduktivističke umjetnosti 50-ih i 60-ih godina (postslikarske apstrakcije, minimalne umjetnosti, postminimalne umjetnosti).

LITERATURA: Barr1, Barro2, Guilb1, Harr14, Jon4, Kantorg1, Kue1, Kusp12, Nauma1, Nauma2, Oliv2, Oliv5, Sawi1

Transavangarda. Transavangarda je eklektična, manieristička, citatna i kolažno-montažna neoekspresionistička umjetnost slikarstva i skulpture, nastala na prijelazu 70-ih u 80-te godine. Pojmove talijanska transavangarda i internacionalna transavangarda uveo je talijanski kritičar Achille Bonito Oliva. Termin se primjenjuje na rad talijanskih slikara Francesca Clementea, Mimma Paladina, Enza Cucchija, Sandra Chie, Nicolòa de Marie.

Transavangarda nije autohtoni pokret nastao djelovanjem umjetnika koje su naknadno interpretirali kritičari, teoretičari i povjesničari umjetnosti. Transavangardu je zamislio i teorijski pripremio Bonito Oliva da bi na umjetničkoj sceni kasnog reduktivističkog modernizma i teorijskog intermedijalnog postkonceptualizma izveo obrat od neslikarskih (postobjektnih) tendencija prema eklektično-tradicionalnom shvaćanju slikarstva kao umjetnosti prikazivanja, citiranja i uživanja u slikanju i gledanju. Olivin stav prema umjetnosti je katastrofični stav da umjetnost postoji, razvija se i obnavlja u neočekivanim i

katastrofičnim obratima gdje je sve dozvoljeno, od prekidanja tradicije preko parodije i ironije do upotrebe marginalnih i zaboravljenih oblika izražavanja. Likovni i značenjski elementi transavangarde stoga su inicirani u smjerovima koji su suprotni, negirajući i dekonstruirajući u odnosu na ideale i ciljeve modernističke umjetnosti XX. stoljeća. Polazna premisa transavangardne teorije zasniva se na stavu da modernost više ne postoji, da je sve aktualno i retro. Modernizam s koncepcijom projekta i ideje umjetnosti kao progresivne discipline ustupa mjesto postpovijesnom pogledu na umjetnost. Po postpovijesnom stajalištu povijest je završena i kraj XX. stoljeća je obilježen retrogradnim i eklektičnim upotrebama zapadnog povijesnog nasljeđa kao teme i formalno-likovnog materijala slikarskog djelovanja. U slici su istovremeno prisutne, u međusobnom sukobu i suglasju, različite ikonografske kombinacije, stilski obrasci i modeli izražavanja. Slikarstvo transavangarde uklanja reference (odnose prema svijetu) ukazujući se kao unutar-umjetnička i likovna priča o slikarstvu kao umjetnosti prikazivanja i izražavanja. Transavangarda je prijelazna umjetnost između modernizma i umjetnosti budućnosti koja tek treba nastupiti, ali i nomadska umjetnost, jer se umjetnik arbitrarno, bez etičkih i estetskih obaveza kreće od apstrakcije do figuracije ili istovremeno djeluje i u apstrakciji i u figuraciji. U psihoanalitičkom smislu, transavangarda je umjetnost uživanja u simboličkom tijelu slikarstva (u boji, formi, erotskoj figuri, samom činu slikanja i gledanja). Ona je i umjetnost neobuzdane mašte: kada se umjetnost transavangarde prepusti slobodnim igrama mašte, javlja se ideja o njezinoj neaktualnosti i fikcionalnosti, budući da gubi kriterije vanjskih kulturoloških i povijesnih zahtjeva. Ona je i umjetnost bez etičkog stava – jezik svijeta transavangarde nije ni moralan ni amoralan nego integriran u trenutnu odluku, doživljaj, želju, zadovoljstvo, igru ili prijevaru. Talijanska transavangarda predstavlja istovremeno beskrupulozni manirističkí citat cjelokupne zapadne tradicije slikarstva, ali i obnovu lokalne talijanske i mediteranske tradicije. Olivini tekstovi i slikarstvo transavangarde direktno ukazuju na talijanski manirizam i njegovu slikarsku retoriku. Slikarska retorika manirizma je ispričana jezikom ekspresionizama XX. stoljeća pomiješanih sa strategijama prikazivanja metafizičkog slikarstva i kasnog futurizma. Manirističkí karakter transavangarde očituje se u upotrebi mitoloških tematizacija mediteranskog pejzaža, antičkih stupova, mitoloških bića i životinja, ali i u naglašenoj stiliziranoj deformaciji prikaza (figure su slikane u različitim ikonografijama, precizni akademski slikarski zanat se kombinira s nemarnim i sirovim ekspresionističkim potezom).

Elementi transavangardnog izražavanja su figura, drama, mit, tragedija i alegorija. Figura je osnova značenja; koja je istovremeno: (1) prikaz mitološkog ili realnog tijela, (2) prikaz prikaza tijela (figure) u povijesti slikarstva i (3) apstraktni slikarski znak ili, čak, mjesto iskazivanja erotske želje slikara i slikarstva. Drama je dvostruko narativna odrednica slike, tj. slika pripovijeda dramatičan i ekspresivno snažan događaj (svađu dvojice slikara, demonska bića, kozmološke scene, erotske igre) i slika izražava osobnu dramu želje umjetnika kao slikara i kao egzistencijalnog bića. Kako je transavangarda postpovijesna katastrofična umjetnost, ona prikazuje i dramu kraja stoljeća, kraja civilizacije i umjetnosti. Mit je pripovjedni mediteranski mit (od antike do manirizma i avangarde), ali i obnova mita o umjetniku kao demiurgu (stvaraocu, polubožanstvu, erotskom putenom tijelu, lutajućem duhu, nomadu). Alegorija je lingvističko-semiotički pomak od scene i prizora koji se prikazuje do velike priče o povijesti koju slika nagovještava i simulira. Postmoderna alegorija je pomaknuta alegorija koja ukazuje na priču koja priča samu sebe i time nadilazi ono što oko vidi. Ona je narcistička jer uživa u vlastitom objektu koji je demonstrativno prikazan kao alegorija. Figura, drama, mit i alegorija su maske ili lažni manirističkí i mimikrijski prikazi koji nose sadržaj slike da bi se označila kontradikcija, devijacija i gubitak modernističke estetičke i etičke čistoće i jednoznačnosti. Figura, drama, mit i alegorija nalaze ostvarenje u teatru slikarstva, u prostoru kreativnosti koja poznaje odricanje od pravila jezika i težinu primjene pravila jezika umjetnosti. U transavangardnim slikama manifestira se neoromantički senzibilitet koji prolazi kroz povijest umjetnosti bez patetike i obnavlja (citira, simulira, dekonstruira) njezine slikarske jezike i fantazije. Slikarstvo transavangarde ostvaruje nepatetične citate i simulacije povijesnih stilova površnošću i neodgovornošću koje preuzima od masovne kulture, posebno televizijske slike.

Francesco Clemente slika slike koje eklektički povezuju različite stilske i ikonografske obrasce u narativne alegorijske prizore. Clemente koristi citate europske ikonografije *Dva slikara* (1980.), ali i indijskih minijatura *Pinxit* (1581-1981). Mimmo Paladino slika velike mitske i alegorijske prikaze zasnovane na figurama androgina i životinjsko-čovjekolikih mitskih bića. Slike postavlja kao pojedinačni objekt, triptih, a u izuzetnim slučajevima kao instalaciju. Instalacija slika *Ples! ples!* (1979.) zasnovana je na dionizijskoj figuri (čovjek s glavom jarca) s violinom. Slikajući naivno na amaterski način,

Enzo Cucchi oponaša metafizičko slikarstvo Giorgia de Chirica i ruskih kubofuturista, a pri tome koristi velike mitološko kozmološke teme. Sandro Chia u slikama *Proljeće* (1981.-1982.), *Nedovršena simfonija* (1980.) ili *Incident u Caffeu Tintoretto* (1981.) koristi bogatu paletu i raskošne manirističke forme koje prožimaju talijansku klasičnu tradiciju, suprotstavljajući im subjektivnu ekspresionističku gestu. Nicolò de Maria radi postapstraktne slike snažnog fovističkog i ekspresionističkog kolorita.
Internacionalna transavangarda nastala je kao još jedna neočekivana subverzija i obrat kritičkih razmatranja Bonita Olive. Oliva je principe nedosljednosti, mimikrije i ideologije izdajnika ugradio i u kritičke i teorijske studije o umjetnosti. Uveo je pojam regionalnosti i dekonstruirao ga proširujući pojam transavangarde na druge internacionalne modele neoekspresionizma. U zamisao transavangarde uključio je njemačke neoekspresionističke slikare Anselma Kiefera, A. R. Pencka, Jörga Immendorffa, predstavnicu američkog new image slikarstva Susan Rothenberg i Juliana Schnabela, kao i predstavnike nove figure i novog prizora Erica Fischla i Davida Sallea. U Jugoslaviji je transavangarda nastajala ranih 80-ih kao dio internacionalne matice. Predstavnici su: Andraž Šalamun, Jože Slak, Mrđan Bajić, grupa *Alter Imago* (Nada Alavanja, Tahir Lušić, Vladimir Nikolić, Mileta Prodanović), Vlastimir Mikić, De Stil Marković, Zvjezdana Fio, Edita Schubert, Nina Ivančić, László Kerekes, itd.

LITERATURA: Argl1, Aupl, Brej16, Brej20, Den44, Den46, Den50, Den53, Košč3, Lušl, Medvl, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Oliv7, Oliv9, Oliv10, Oliv11, Oliv12, Oliv13, Oliv16, Talk1

Transcendentalni konceptualizam. Transcendentalni konceptualizam je zamisao konceptualne umjetnosti zasnovan istraživanjem duhovnih i životnih nevizualnih fenomena koji se manifestiraju dematerijalizacijom umjetničkog djela i autorefleksivnim istraživanjem ponašanja, života i djelovanja umjetnika. Pojam transcendentalni konceptualizam uveo je povjesničar umjetnosti Tomaž Brejc u povodu djelovanja grupe *OHO* u području konceptualne umjetnosti od 1970. do 1971. godine. Dominantna anglosaksonska linija konceptualne umjetnosti zasnovana je na teorijskim, analitičkim i lingvističkim istraživanjima prirode umjetnosti, svijeta umjetnosti i kulture. U europskom konceptualizmu interes za mističke teme pokazali su njemački umjetnik Joseph Beuys, češki body art umjetnici i slovenska grupa *OHO*. Grupa *OHO* je do transcendentalnog konceptualizma došla pomicanjem pažnje s vizualnih na nevizualne osjetilne fenomene i s nevizualnih osjetilnih fenomena na egzistencijalne, psihičke i duhovne odnose članova grupe. David Nez je pisao da je funkcija umjetnika istraživanje sredstva komunikacije, njegov cilj je bio dolazak do percepcije koja bi bila elementarnija od vizualne percepcije. Marko Pogačnik je evoluciju rada grupe *OHO* opisao kao približavanje metafizici motivirano nastojanjem da se fond polazišta za stvaranje koncepata što manje pronalazi u fenomenima prirode, a što više u dubinskim dimenzijama ljudskog duha. *OHO* je stvaranje umjetničkog djela zamijenio istraživanjem i prikazivanjem unutrašnjeg i intersubjektivnog odnosa s fenomenima prirode (prostor, vrijeme, energije). Takvi su Pogačnikovi radovi *Porodica vode, zraka i vatre* (1969.) i serija grupnih radova *Lokacije sadašnjih OHO projekata u odnosu s povijesnim lokacijama* (1970.). U sljedećoj fazi rad četvorice autora (Marko Pogačnik, Milenko Matanović, David Nez i Andraž Šalamun) prikazan je kao rad jednog transcendentalnog bića nazvanog *Čovjek OHO* čiju je kompleksnu prirodu Pogačnik opisao sljedećim riječima: "Karakteristika naše grupe je u tome što svaki suradnik izvodi svoju ulogu unutar ukrštenog dijapazona od racionalizma do intuicionizma u horizontalnom smjeru i od sistematičnosti do senzibilnosti u vertikalnom smjeru, a mislim da bi se te različite uloge za svakog od suradnika mogle čak i procentualno izraziti.". Autorefleksivno istraživanje odnosa članova grupe realizirano je kroz radove: (1) *Interkontinentalni grupni projekt Amerika-Europa* (1970.) zasnovan na telepatskim odnosima članova grupe, (2) Pogačnikov rad *Projekt OHO* (1970.) daje strukturalne odnose članova grupe i njihovih senzibiliteta, (3) kompleksni meditativni i višemedijski rad na *Aktionsraumu1 u Münchenu* (1970.) i (4) vježbe školovanja grupe u prirodnom prostoru koje nisu dokumentirane nego su ostale ezoterični eksperimenti. Posebnu grupu konceptualnih dijagrama koji govore o duhovnim, prirodnim i shematskim odnosima transcendentnog karaktera čine Pogačnikovi radovi *Medijalni sistemi* (1970.) i *Projekt 1, 2* (1970.). Teorijsko zaokruživanje ohoovskog transcendentalnog konceptualizma predstavlja *Diplomski rad* (1972.) Davida Neza koji je realizirao kao teorijski tekst i instalaciju. U ovom radu Nez uspostavlja teorijske korespondencije između osnovnih vizualnih geometrijskih struktura postminimalne i konceptualne umjetnosti, arhetipskih centričkih sistema (mandala) iz povijesti civilizacija i modela opisa stanja materije iz astrofizike.

LITERATURA: Brej4, Brej6, Brej7, Ker3, Oho8, Oho9, Šuv98, Šuv110, Zab4

Transcendentno u umjetnosti. Transcendentno u umjetnosti je ono što određuje umjetnost, a nalazi se izvan umjetničkog djela ili ljudskog iskustva umjetnosti. Transcendentnim se naziva ono što je izvan (iznad) iskustva. Deisti transcendentnim nazivaju način na koji Bog egzistira nezavisno i izvan stvorenog svijeta. Transcendentnim argumentom se u kantovskoj tradiciji naziva odgovor na pitanje što su značenja propozicija za koje znamo da su po sebi istinite. Tradicionalna zapadna umjetnost se smatra transcendentnom zato što značenja i smisao uspostavlja na osnovi onoga izvan djela (ideja, Muza, Bog, svemir, priroda, svijet, duh, emocija, znanje), a što se djelu prinosi posredovanjem važećeg društvenog metateksta. Na primjer, po francuskom slikaru i teoretičaru slikarstva Marcu Devadeu, europsko prikazivačko (religiozno, političko, društveno) slikarstvo ne prikazuje direktnim odslikavanjem svijeta, političkih događaja ili društva nego tako što svijetu, politici i društvu pristupa posredovanjem ukazivanja na važeći religiozni ili politički metatekst. Slika koja prikazuje mladu ženu s djetetom postaje slika Bogorodice tek time što na nju i dijete ukazuje posredovanjem biblijskog ili nekog drugog teološkog teksta. Zapravo, metatekst omogućava da se naslikana figura značenjski preobrazi od pikturalne figure koja prikazuje ljudsko tijelo u figuru koja zastupa transcendentno. U modernoj umjetnosti postoje tendencije koje: (a) pokazuju bit transcendentnog ili samo transcendentno bez posrednika u apstraktnoj, besformnoj ili nepredmetnoj plohi slike (od unutrašnje nužnosti Vasilija Kandinskog, supremacije čistog osjećaja Kazimira Maljeviča i prave prirode svijeta Pieta Mondriana, do sublimne apstrakcije geste Marka Rothka i Barnetta Newmana). (b) odbacuju zamisli *transcendentnog* u ime formalnog, konkretnog, materijalnog, primarnog, fundamentalnog, analitičkog ili egzistencijalnog u konstruktivizmu 20-ih godina, konkretizmu od Thea van Doesburga do Maxa Billa, u neodadi Jaspera Johnsa, minimalnoj umjetnosti, analitičkoj konceptualnoj umjetnosti i analitičkom slikarstvu, ili (c) nastoje doći do neposrednog bihevioralnog iskustva transcendentnog (akcionizam, fluksus, body art, neke tendencije konceptualne umjetnosti nazvane *transcendentalni konceptualizam* ili *mistički konceptualizam*).

U postmoderni se zamisao transcendentnog pokazuje kao specifični modus i strategija prikazivanja. Na različite se načine pokazuje kako se ono transcendentno (vanjsko) ili mističko (unutrašnje) pojavljuje na površini slike ili ekrana u artikulaciji imaginarnog i simboličkog ekrana. U postmoderni se pokazuje da se dubina pojavljuje jedino na samoj površini, a da je u osnovi svakog smisla igra i moć besmisla. Drugim riječima, u postmodernoj klimi od transavangarde do modernizma poslije postmodernizma transcendentno se prikazuje, označava ili obećava kao način prikazivanja onog odsutnog, nevidljivog i prividnog. Na primjer, mogu se usporediti efekti 'onostranog' u Michelangelovom djelu *Pietà Rondanini* (1555.-1564.) i prikazivanja istog motiva kao indeksa transcendentnog u baroknoj, klasicističkoj, romantičarskoj, ekspresionističkoj i postmodernoj umjetnosti; Marina Abramović i Ulay su izveli model heteroseksualne matrijarhalne provokacije smisla transcedencije (*Anima Mundi: Pietà*, 1992.), a Renée Cox je izvela ciničku prezentaciju *queer* estetike prikazivanja tjelesnog odnosa karakterističnog za Pietà (*Yo Mama's Pietà*, 1996.).

LITERATURA: Abs1, Artm1, Bari1, Brej6, Den87, Gene2, Marin1, Marin7, Reg1, Rin1, Rin2, Rin3, Rin4, Rod1, Schef4, Sog1, Tu3

Transfiguracija umjetnosti. Transfiguracija umjetnosti je postmodernistički postupak premještanja i prenošenja umjetničkog djela, ideoloških simbola, mističkih tekstova, kompleksnih kulturoloških značenja i rituala koji su uzorci i reprezenti kulturološkog ili umjetničkog sistema iz izvornog konteksta u druge kontekste, čime se vizualni izgled i konceptualna struktura osnovnog uzorka ne mijenjaju, ali se njegova značenja i vrijednosti od konteksta do konteksta mijenjaju. Transfiguracija umjetnosti je postupak prevođenja i proizvodnje značenja u umjetnosti i kulturi. Zamisao transfiguracije zasniva se na činjenici da pojedini objekt, na primjer, prethistorijske ili antičke kulture, nema ista značenja i vrijednosti za prethistorijsku ili antičku kulturu (ritualni predmet), rano građansko buržoasko društvo (etnografski ili arheološki predmet) ili modernističku kulturu sredine XX. stoljeća (umjetnički predmet). Transfiguracija umjetničkog djela čini *mapu* koja prikazuje putove premještanja osnovnog uzorka iz konteksta u kontekst, kao i odnose potencijalnih, aktualnih i prošlih značenja. Postmodernistička umjetnost pokazuje da ne postoji izvorni kontekst umjetničkog djela i značenja nego da umjetničko djelo nastaje kao produkt interkontekstualne, interslikovne i intertekstualne razmjene značenja. Umjetničko djelo govori isto toliko o svojem izgledu kao i o ukusu, vrijednostima, značenjima, ideologiji i interkontekstualnosti kulture ili svijeta umjetnosti u kojoj je nastalo i u kojoj se prikazuje. Karakteristični primjer transfigurativnog umjetničkog djela je rad *Mimezis* (1986.) Giulija Paolinija. Rad čini instalacija dvije identične neoklasicističke skulpture (ženski aktovi) postavljene tako da gledaju jedna u drugu kao likovi u ogledalu. Paolini je ostvario situaciju mimezisa

postojećim umjetničkim djelima pokazujući doslovnost značenja riječi mimezis i izbjegavajući zamisao mimezisa kao stvaralačkog principa, upotrebom postojećih umjetničkih djela koja premješta iz njihovog povijesnog i muzeološkog konteksta koji pripada tradiciji mimezisa. Joseph Kosuth je tijekom 80-ih realizirao seriju izložbi i radova ukazujući na transfiguracije umjetničkog djela: (1) u radu *Nula i ništa* (1980). reproducirao je fragmente Freudovih tekstova čime je teorijsku psihoanalitičku tvorevinu premjestio u prostor umjetnosti, (2) na izložbi *Igra neizgovorljivog, Wittgenstein i umjetnost XX. stoljeća* (Beč, Bruxelles, 1989.) izložio je djela suvremenih umjetnika koji su radili s jezikom i njihov rad je povezao s citatima Wittgensteinove filozofije jezika, (3) na izložbi *Kolekcija Brooklynskog muzeja: Igra nezamislivog* (1990.) iz muzejskog fundusa izabrao je umjetnička djela od kojih je napravio postav koji ne ukazuje samo na povijest umjetnosti nego i na povijest značenja, vrijednosti i ukusa ove muzejske institucije, (4) na izložbi *Parabola (Ex Libris, Kafka)* u Pragu 1992. realizirao je postav s citatima iz književnosti Franza Kafke. Zamisao transfiguracije ostvaruje se citatom, kolažom i montažom, readymadeom, made readyem i mimezisom mimezisa. Od Duchampovih ready-madea i konceptualističkih teorijskih ready-madea transfiguracija se razlikuje po tome što je kompleksni model koji se ne bavi pojedinačnim predmetima, značenjima ili primjerima teorija, nego kulturološkim sistemima koji sadrže i prvostupanjske i metajezičke aspekte i značenja.

LITERATURA: Imi1, Benja6, Kosu8, Kosu9, Kosu10, Kosu11, , Kosu12, Kosu13, Kosu14, Kosu15, Kosu16, Kosu17, Šuv66, Welchm2

Transformacija. Transformacija je postupak promjene jednog vizualnog oblika u drugi, jednog medija u drugi, jedne paradigme ili svijeta umjetnosti u drugu paradigmu ili svijet umjetnosti. Transformacija nije organska prirodna ili biološka promjena (preobrazba, mutacija) nego artificijelna, formalna, lingvistička, semiotička, umjetnička promjena. Transformaciju karakterizira polazno stanje, proces transformacije i konačno stanje (rezultat, efekt transformacije). Transformacija umjetnosti je promjena prirode i smisla umjetnosti u svim njezinim aspektima: ontološkim (materijalnim, morfološkim, prostornim), medijskim, jezičkim, stilskim, konceptualnim i teorijskim. Zamisao transformacije umjetnosti razradili su na prijelazu 70-ih u 80-te godine suradnici beogradske *Zajednice za istraživanje prostora.* Po njima modernu umjetnost karakterizira sposobnost stvaranja, izazivanja ili provociranja stalnih proboja i promjena paradigme umjetnosti koja suštinski ontološki mijenja prirodu, pojavnost, značenja i vrijednosti umjetničkog rada. Umjetnost XX. stoljeća karakteriziraju sljedeće transformacije: (1) napuštanje prikazivanja kao osnovne paradigme slikarstva i skulpture zapadne umjetnosti i nastanak apstraktne umjetnosti (Kandinski, Maljevič, Mondrian), (2) postupni proces transformacije umjetničkog djela kao predmeta (slike i skulpture) u objekt - ready-made, asamblaž, konstrukcija, instalacija i ambijent (izlaganje otpadaka potrošačke kulture kao umjetničkog djela u asamblažima Armana, izlaganje prirodnih topoloških figura i materijala Roberta Smithsona ili izlaganje mrtvih tijela Josepha Beuysa), i (3) napuštanje proizvodnje umjetničkih djela i zasnivanje umjetnosti kao životne aktivnosti (dada, neodada, fluksus, body art, performans, komune: Marcel Duchamp, John Cage, Joseph Beuys, Marko Pogačnik), medijske prakse (multimedijalna umjetnost, prošireni mediji, mixed media: Nam June Paik, Bill Viola, Stelarc) ili jezičke igre (fluksus, konceptualna umjetnost: Joseph Kosuth, *Art&Language,* Mladen Stilinović), (4) zasnivanje teorijskog rada u kontekstu i svijetu umjetnosti, nastala teorija je oblik istraživanja prirode umjetnosti (teorijska konceptualna umjetnost), prirode kulture i civilizacijskih semioloških sistema (postkonceptualna i postmoderna teorija umjetnosti). Teorija umjetnosti nije samo teorija o umjetnosti nego i teorija iz umjetnosti budući da iz područja interesa, namjera, vrijednosti i uvjerenja svijeta umjetnosti razmatra pojave i paradigme izvan umjetnosti (znanost, mitologiju, religiju, filozofiju, politiku, društvo, prirodu, seksualnost, etiku). Teorija nastala u umjetnosti pokazuje da umjetnost nikada nije bila samo vizualna i likovna produkcija nego da svako umjetničko djelo sadrži teorijske interpretativne pretpostavke koje ocrtavaju područje ili horizont njegovog smisla i značenja.

LITERATURA: Beli5, Benso1, Bent3, Crane1, Morr1, Petro5, Petro7, Rot8, Šuv3, Šuv7

Transgresija. Transgresija je prijestup, prekoračenje zakona ili naredbe, a u geološkom smislu prodiranje i širenje mora u kopno.
Transgresijom se, u fenomenološkom smislu, naziva prekoračenje koje karakterizira pravu umjetnost, što znači prekoračenje iz pragmatične i instrumentalne u onostranu sferu. Transgresija označava ulazak u kvalitativno drukčije stanje bezpovijesnosti, bezgraničnosti, odsutnosti, transcendentnosti, neiskazivosti, metafizičnosti, nedjeljivosti ili bezinteresnosti, jer je tek u takvom stanju, među ljudima lišenim svake društvene i životno-pragmatične konkretizacije (Mihail Bahtin, Jean Paul Sartre),

moguće apsolutno ispravno razumijevanje umjetnosti. Heidegger govori o onom zaista pravom umjetničkom djelu, a drugi fenomenolozi o idealnom predmetu.
U frojdovskoj psihoanalizi zamisao transgresije je, između ostalog, povezana s potrebom za kaznom. Nagon za kaznom je unutrašnji zahtjev koji je ishodište ponašanja nekih subjekata za koje je psihoanalitičko ispitivanje pokazalo da traže bolne ili ponižavajuće situacije i u njima nalaze zadovoljstvo (moralni mazohizam). Krajnja zajednička osobina takvih ponašanja morala bi otkriti njihovu vezu s nagonom smrti. Freud objašnjava samokažnjavajuća ponašanja napetošću između posebno zahtjevnog Nad-ja i Ja.
U lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi iznosi se kontroverzna ideja da je jedina prava transgresija sam Zakon koji se krši: "najveća pustolovina, jedina prava pustolovina, pustolovina, koja prima sve ostale (zločinačke) pustolovine u malograđansku opreznost, je pustolovina civilizacije, pustolovina samog Zakona..." (Slavoj Žižek). Po Lacanu, najveća transgresija je najveće ludilo, besmislica, traumatični čin, sam Zakon: ludi Zakon. Zakon nije gola sila koja donosi pomirenje i koja se suprotstavlja transgresijama nego najveću transgresiju krije sam Zakon.
Avangardne transgresije u umjetnosti i kulturi su otkloni (subverzije, prekoračenja, prekidi, iskoraci, inovacije, eksperimenti, revolucije) u odnosu na dominantne hijerarhije moći u umjetnosti, kulturi i društvu. U avangardnim umjetnostima kasnog XIX. i ranog XX. stoljeća avangardne transgresije najčešće su označavale dva paralelna procesa: (1) kritiku (subverziju, prekid) dominantne diskurzivne institucije estetičkog (vrijednosti osjetilnog, recepcije), umjetničkog (stvaranja umjetničkog djela), egzistencijalnog (oblika ponašanja i funkcija umjetnosti u povijesnom društvu i kulturi) i političkog (modela realizacije društvene ideologije kao strukture moći), i (2) projiciranje novog kao dominantne odrednice aktualnosti (modernosti) ili budućnosti (utopija, optimalna projekcija). Avangardni prijestup je, stoga, istovremeno prethodnica dominantne modernističke kulture i njezina imanentna kritika i prevladavanje u ime novog (prethodnica) ili drugog (imanentna kritika, druga scena).
Filozofiju transgresije unutar umjetničkih avangardi uspostavio je Georges Bataille. Ukazuju se dvije transgresije diskursa razuma. Prva transgresija uvodi niže elemente (plač, krik, tišina, omaške, mrlja tinte). Druga transgresija ukazuje na više elemente (provocira simbolički kod iznutra, problematizira garante i legitimnost smisla). Suočavajući ove dvije transgresije provocira se i problematizira procijep (jaz, hijat, distanca, disonanca) između visokog i niskog: "Vrlo tužna večer. Sanjao sam zvjezdano nebo pod mojim stopalima" (Bataille). Jacques Derrida sugerira da transgresija pravila diskursa implicira transgresiju općeg zakona, dok Roland Barthes ukazuje da transgresija vrijednosti, što je deklarirani princip erotizma, sadrži dopunu - možda čak i svoju osnovu - u tehničkoj transgresiji jezičkih formi. Za Bataillea je transgresija unutrašnje iskustvo u kojem individua, ili, u slučaju ritualiziranih transgresija kakva su kolektivna slavlja, društvo, prelazi granice racionalnog, svakodnevnog ponašanja vođenog profitom, produkcijom i samo-čuvanjem. U transgresiji se očituje moć zabrane. Transgresija koristi moć zabrane.
U ovom smislu konstituirana zamisao transgresije ulazi u strukturalističku misao, preobražavajući je u ekstatični i decentrirani diskurs. Stoga je transgresija rječnički (i postbatailleovski) i: (1) subverzija, prekid, lom i revolucija - doslovnost subverzije, prekida, loma i revolucije u individualnoj i kolektivnoj egzistenciji; (2) parodija transgresije - po Marcelinu Pleynetu "u naše vrijeme, nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida" samo "parodija transgresije, parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida" (1966.); (3) odsutnost značenja; (4) materija bez metafizike *(bas matérialisme);* (5) ekstaza i anarhija; (6) intervencija tijela u tekstu *(écriture corporelle);* (7) teorija potrebe za manjkom/gubitkom, a ne teorija gubitka/manjka; (8) klizanje *(glissement, sliding);* (9) opasnost naspram sublimnog; (10) horizontalnost; (11) entropija, (12) bezizvornost; (13) arhitektura protiv sebe same; (14) erotizam, (15) opozicija perverzije i normalnosti, (16) funkcije interpretacije i slijepe točke koju svaka interpretacija otkriva, (17) besformno *(informe, formless),* (18) prolaznost, (19) otvoreno djelo, (20) trauma, (21) ulaz u projekt, (22) prekoračenje dimenzija tijela, (23) relativna eliminacija simbola, metafore i alegorije, (24) entropija smisla.
Primjeri transgresivnih umjetničkih praksi se razlikuju od Duchampove travestije preko Manzonijevog konzerviranja vlastitog izmeta ili samonanošenja bola Gine Pane do provokacije institucija kasnog socijalizma (Laibach, Irwin, Komar i Melamid, Mladen Stilinović, Vlado Martek, Vlasta Delimar).

LITERATURA: Abj1, Bata1, Bata2, Bata3, But2, Fer5, Fos6, GrŽ5, Holli1, Holli2, Holli3, Hop3, Pley1, Poli1, Poli2, Rubin1, Stoe1, Šuv99, Šuv112, Žiž5, Žiž20, Žiž31

Transnacionalna umjetnost. Transnacionalna umjetnost je jedan od naziva za umjetnost kasne postmoderne pluralne epohe 80-ih i 90-ih godina koju karakteriziraju neusporedive razlike i raskoli, kao i preobrazbe umjetnosti u kulturu. Planetarna kultura se promatra: (1) kao svijet multikulturalizma, isto-

vremenog postojanja usporednih društvenih zajednica, gradova, regija, društava, kultura i civilizacija konstituiranih na potpuno različitim povijesnim i geografskim osnovama, i (2) kao svijet nomadskog arbitrarnog egzistencijalnog i umjetničkog prolaženja kroz različite kulture i civilizacije po povijesnim osima i geografskim mapama prikazivanja nestabilnog hipotetičkog identiteta umjetnika ili, općenitije, subjekta. Globalni pluralizam dozvoljava lokalne totalitarizme i fundamentalizme.

Internacionalna umjetnost je u modernizmu nastajala kao umjetnost uspostavljanja i vladanja jednog dominantnog i jedinstvenog jezika autonomne umjetnosti (jezika Pariške škole, jezika Njujorške škole, jezika francuske kulture, jezika američke kulture, jezika apstraktnog slikarstva, jezika umjerenog modernizma, itd.). U modernizmu su se pojedini jezici ili stilski obrasci nametali kao dominantni veliki metajezici modernog doba, modernizma i modernističke umjetnosti, tako da su postojali internacionalni kubizam, internacionalna dada, internacionalni konstruktivizam, internacionalni nadrealizam ili internacionalni apstraktni ekspresionizam. Naprotiv, u postmodernoj je uspostavljena pluralna kultura u kojoj su relativizirani odnosi moći, utjecaja i recepcije između centara i margina. Jean-François Lyotard je govorio o kraju legitimnosti metajezika kojem je suprotstavio umjetničke, kulturne ili filozofske sisteme koji su zasnovani na malim ili internim jezičnim igrama. U istom vremenu i prostoru mogu postojati umjetnici koji rade u etničkim, povijesnim i geografskim tradicijama, ali i u područjima povijesnog modernizma ili su u tokovima postmodernih pojava koje nastaju ili nestaju. Umjetnik nije samo autonomni tvorac izuzetnih objekata (umjetničkih djela) nego i kulturni radnik (*cultural worker*), koji svojim djelima zastupa svoju zatvorenu kulturu ili djelima predočava prelaženje-tragove vlastitih nomadskih putovanja kroz različite i neusporedive kulture i njihove neočekivane spojeve. Ovakav status umjetnika, umjetničkog djela i umjetnosti kao zastupnika ili uzorka kulture je moguć u postmodernom informacijskom društvu u kojem su potpuno različite geografske kulture međusobno povezane i suočene posredovanjem informacijskih televizijskih i kompjutorskih mreža. Planet je postao složena komunikacijska mreža suočavanja neusporedivih svjetova i egzistencija. Komunikacija postaje obostrana, na primjer, na izložbi *Magiciens de la Terre* (Paris, 1989.) suočena su djela zapadnih umjetnika *nomada* i umjetnika iz lokalnih izvaneuropskih kultura. Koncept transnacionalnog i transkulturalnog je postavljen kroz sintetički i optimistički odnos visokih umjetničkih praksi i autentičnih geografskih produkcija. Naprotiv, izložba *Documenta 11* (Kassel, 2002.) primjer je postkolonijalnog pristupa koji je vodio kritičkom decentriranju univerzalnih pozicija zapadnog univerzalizma i lokalnih partikularizama.

Achille Bonito Oliva je prešao s pozicije medijskog nomadizma 60-ih ili 70-ih godina i posthistorijskog nomadizma transavangarde ranih 80-ih godina na transkulturalni nomadizam u 90-im godinama. Pisao da postoje četiri strane svijeta (Sjever, Jug, Istok, Zapad), ali da te točke nisu odvojena mjesta, nedodirljive zone, nego područja prijelaza (*Transiti*) u kojima vladaju procesi simultanosti i neprestanog miješanja ili suočavanja. Suvremeni umjetnik je, po Olivi, nomad koji radi izvan ateljea u okvirima javnog ili privatnog života kulture i koji posredovanjem medija (video, televizija, fotografija, kompjutor, CD, kompjutorske mreže) povezuje i kombinira tragove vlastitog i stranih svjetova.

Njemački filozof i estetičar Wolfgang Welsch je pojmu multikulturalizma kao pluralnog svijeta koji čine ravnopravni, usporedni i istovremeni svjetovi koji međusobno ne komuniciraju, ponudio zamisao transnacionalnog kao svijeta u kojem postoji dinamično kretanje (suočavanje, sukobljavanje, spajanje, prolaženje ili premještanje) između različitih kultura i njihovih umjetnosti.

LITERATURA: Čufl, Den82, Doc7, Jam7, Jam10, Magic1, Oliv8, Rat1, Shoh1, Šuv86, Welsch3

Transparentno. Pojam transparentno *(prozirno)* u teoriji umjetnosti ima sljedeća značenja: (1) transparentna podloga slike je podloga koja se na slici vidi i prepoznaje kao podloga slike a ne kao pikturalna oslikana površina koja nešto prikazuje ili izražava - u primarnom ili fundamentalnom slikarstvu se razlika podloge i površine slike poništava i prelazi se od pikturalnog determiniranja površine na podlozi slike prema isticanju same podloge kao površine i, time, isticanju njezinih materijalnih svojstava; (2) transparentna značenja u lingvističkom (verbalnom) *jeziku* su značenja zasnovana na referenci i prikazivanju referenta iz svijeta u jeziku, na primjer, transparentan je iskaz "vani pada kiša" jer ukazuje na stvarni događaj, dok je netransparentan iskaz koji kaže "zmajevi su u nje-govoj glavi bljuvali vatru i med" jer ne ukazuje na događaj u svijetu nego na verbalnu konstrukciju, (3) transparentna značenja slike su ona koja su određena predmetom, bićem ili situacijom koju slika prikazuje, netransparentne su u značenjskom smislu apstraktne slike koje značenja uspostavljaju na unutarslikarskim odnosima formi ili formalnim konvencijama slikarstva, (4) transparentnost *virtualnih svjetova* je iluzionistički prikaz kojeg vizualno neprozirni elektronski ekran

ostvaruje predočavajući kompjutorski generirani prostor ili figuru kao stvarnu figuru ili prostor.

LITERATURA: A56, Bula3, Hind1, Hind2, Pley2, Stre1, Šuv72

Traveller, grupa. Grupa Traveller je grupa zagrebačkih zenitista osnovana 1922. godine. Grupu je osnovao Josip Seissel, koji se u zenitističkom pokretu koristio pseudonimom Jo Klek, u suradnji s Dragutinom Heranićem, Vladom Pilarom, Zvonimirom Meglerom, Mihom Šenom, Dušanom Plavšićem, Čedomilom Plavšićem, Milošem Somborskim i Višnjom Kranjčević. Grupa je izvela kazališnu predstavu 16. prosinca 1922. godine u gimnastičkoj dvorani II. zagrebačke realne gimnazije. Josip Seissel je kazivao prolog o novom dobu i čovjeku po tekstovima Ljubomira Micića i Ivana Golla *(Aeroplan bez motora)*. Vlado Pilar i Miha Šen su izvodili uloge ljudi-strojeva po Seisselovim nacrtima. Ta scena je rađena prema Marinettijevom futurističkom tekstu *I oni će doći* (objavljen u časopisu *Zenit* br. 14, 1922.). Druga scena je bio razgovor dva čovjeka (Dragutin Heranić, Čedomil Plavšić) o umjetnosti. Na *one-step* muziku su plesali Višnja Kranjčević i Dragutin Heranić, a u istom ritmu su se njihale i kulise-neboderi. Na pozornicu je doveden živi magarac koji je proveden kroz publiku. Čovjek s pozornice je pitao odakle je magarac došao, a drugi je odgovorio "Iz publike". Nakon toga su publika-gimnazijalci napravili kaos u dvorani. Ova predstava je bila prvo javno izvođenje Marinettijevog teksta u Kraljevini SHS. Ovo djelo je odgovaralo zamislima futurističkog teatra i dadaističkih izvođenja, a budući da je bilo povezano sa zenitizmom Ljubomira Micića, može se identificirati kao futurističko-dadaističko-zenitistički performans. Scenografija je bila Seisselova i zasnivala se na oprostorenju zamisli PAFAMA, tj. postavljeni su primarni geometrijski oblici u crvenoj, zelenoj, plavoj i žutoj boji. Članovi grupe Traveller su nakon premijere isključeni iz škole. Većina sudionika performansa je školovanje završila u Beogradu. Nakon te predstave Seissel je nastavio istraživanja u području konstruktivizma, a zatim se posvetio višegodišnjem radu u okvirima nadrealizma.

LITERATURA: Buž1, Don3, Hor2, Markuš5, Micić2, Sus6

Travestija. Travestija ili transformer umjetnost je smjer body arta, performansa, fotografije umjetnika i videa zasnovan na događajima i scenama u kojima se umjetnik ili umjetnica preoblače, šminkaju i simuliraju izgled i ponašanje suprotnog pola. Anticipaciju transvestitskog rada predstavlja rad Marcela Duchampa *Rrose Sélavy* (1921.) u kojem je on bio prerušen u ženu glamuroznog izgleda, a sličan je i rad s reprodukcijom Leonardove Mona Lise na kojoj je docrtao brkove. Duchampov rad s travestijom ima dva ishodišta: (1) interes za alkemijsko i magijsko prevladavanje spolne razlike (androgin) i (2) dekadentnu i šokantnu igru relativnošću spolnosti. U body artu i performansu karakteristični su: (1) transvestitski radovi švicarskog umjetnika Ursa Lüthija koji je pažljivo biranom šminkom i odjećom brisao granice spolnosti, (2) Katharine Sieverding realizirala je serije fotografija u kojima se pojavljuje s partnerom, iz fotografije u fotografiju su šminkom mijenjane konture njihovih lica, njegovog do feminizirane ženstvenosti, a njezine do muškobanjaste oštrine, (3) Vito Acconci realizirao je performanse u kojima se nag kretao među publikom skrivajući svoje genitalije (kastracija, simulacija ženske genitalnosti), (4) Lynda Benglis pozirala je naga u pozi pin-up foto modela s umjetnim falusom, suočavajući erotizaciju senzualnog ženskog tijela s agresivnim simbolima muške seksualnosti, (5) narativni fotograf Joel-Peter Witkin snimao je režirane scene s transvestitima podražavajući viktorijansku fotografiju s prijelaza XIX. u XX. stoljeće. Transvestitski radovi 70-ih i 80-ih godina nastaju kao oblik homoerotične umjetnosti, kao šokantna igra značenjima i simbolima pornografije i masovne kulture potrošačkog društva i kao postmodernistička erotizacija koja prikazuje i simulira povijesne oblike prikazivanja relativnosti spolnosti.

LITERATURA: Alf1, But1, Coopers1, Ferg1, Jon1, Jon2, Jur1, Kraus17, Inc1, Ph1, Ph2, Ph3, Roth2

Typoezija. Typoezija je vizualno poetska praksa koja stvara topografske, tipografske i likovno-grafičke strukture, gdje slovo ili zadržava slovno-znakovnu funkciju ili postaje vizualni znak ili apstraktna vizualna struktura. Pojam typoezija uvela je Biljana Tomić 1969., da bi iz okvira letrizma, vizualne i konkretne poezije izdvojila znakovnu vizualnu praksu koja ostvaruje perceptivno polje pjesničkog prizora i time redefinira tradicionalnu pjesmu koja je dana kao jezički zapis u grafičku vizualnu strukturu. Po Vladanu Radovanoviću u pjesmama Biljane Tomić slovo će biti prepoznatljivo kao konvencionalni znak premješten u nekonvencionalni kontekst u kojem zadobiva samo likovnu vrijednost. Vizualna struktura je minimalistička, budući da je zasnovana na primarnim vizualnim znacima i njihovim odnosima, kroz ukazivanje na proces redukcije konvencionalnog jezičko-znakovnog zapisa. Postupak je metapoetski, budući da polazi od postojećeg fonetskog pisma prirodnog jezika i koristi ga kao materijal pjesničkog stvaranja.

LITERATURA: Radov12, Radov13, Tom5, Tom6, Tom8

U

Učeno slikarstvo. Vidi: Anakronisti

Ukrajinska avangarda. Ukrajinskom avangardom se nazivaju eksperimentalne umjetničke pojave u ukrajinskoj umjetnosti (slikarstvu, skulpturi, tipografiji, književnosti, teatru) tijekom prva dva desetljeća XX. stoljeća. Termin 'ukrajinska avangarda' je uveo francuski povjesničar umjetnosti Andrei Nakov u povodu izložbe *Tatlin's Dream* (London, 1973.).
Preteče avangarde u Ukrajini su secesijski i postimpresionistički slikari. Avangardne tendencije nastaju iz proturječnih suočavanja slikarske religiozne tradicije, folklornog ili primitivističkog slikarstva i internacionalnih utjecaja, prije svega francuskog fovizma i kubizma, a zatim i talijanskog futurizma i, konačno, ruskog kubofuturizma, suprematizma i konstruktivizma. U Kijevu su povremeno gostovali ili djelovali Aleksandar Arhipenko, Vasilij Kandinski, Kazimir Maljevič, Vladimir Tatljin. Karakteristična linija ukrajinskog slikarstva je nastala pod utjecajem populističkog monumentalnog slikara Mihajla Bojčula a razvijala se u *Ukrajinskoj umjetničkoj akademiji* u Kijevu od 1917. godine. Aleksandra Ekster je u kijevskom časopisu *Iskustvo* objavila prve tekstove o kubizmu 1912. Razvila je različite kubofuturističke, apstraktne, suprematističke i konstruktivističke pristupe slikarstvu. Uredila je antologiju futurizma *Hermes* (1919.). Marija Sinjakova je slikala akvarele živih boja na način ukrajinskog *luboka* (folklorna gravura), kao u budističkim ikonama i perzijskim minijaturama. Također je značajan rad postsimbolističkih i protokubofuturističkih umjetnika i teoretičara braće Davida i Vladimira Burljuka. Aleksandar Bogomazov je prešao na kubofutuuristički način rada 1913. Izradio je rukom teorijsku knjigu *Slikarstvo i elementi* (1914.). Kubofuturističke zamisli objavio je sljedećim riječima: "Kijev je u svojim plastičkom bogatstvu pun prekrasnog, raznolikog, dubokog dinamizma. Tu se ulice upiru u nebo, oblaci su napeti, linije energične, one padaju, prelamaju se, pjevaju i plešu. Vertikale topola i brda razbijaju horizontale. Taj je dinamizam još više naglašen zajedničkim temama života, razlijeva se unaokolo i smiruje na tihim obalama Dnjepra" (1918.). Njegovo eksplicitno programsko kubofuturističko djelo je slika *Parna lokomotiva* (1915.). Vasilj Jermilov je djelovao u Harkovu. Razvio je konstruktivističku umjetničku (slikarsku, kiparsku, dizajnersko tipografsku) praksu poslije 1919., a bio je uključen i u propagandni umjetnički rad. Anatolj Galaktionovič Petricki je bio kubofuturist, konstruktivist i ekspresionist. Bavio se slikarstvom, scenografijom i dizajnom knjiga. Bio je u kontaktima s *Bauhausom*.
Tijekom 10-ih i 20-ih godina nastajale su brojne avangardističke grupe: *Karika* s Aleksandrom Ekster i Aleksandrom Bogomazovim u predrevolucionarnom periodu u Kijevu, *Savez sedmorice* s Vasiljem Jermilovim i Marijom Sinjakovom u Harkovu 1918., grupa *Flamingo* (1919.), autori okupljeni oko časopisa *Mystectvo* (*Umjetnost*, 1919.), grupa *Elektroorganizam* iz 1921., grupa *Aspanfut (Asocijacija panfuturista)* koja se preobrazila u udruženje *ASKK (Asocijacija radnika komunističke kulture)* 1924. godine, *Nova generacija* (1927.-1931.) koju je predvodio Mihalj Semenko. Nastajala su brojna revolucionarna udruženja *AHČU (Asocijacija slikara crvene Ukrajine)* koje je bilo orijentirano štafelajnom žanrovskom i propagandnom slikarstvu, društvo umjetnika *ARMU (Društvo revolucionarnih umjetnika Ukrajine)* koje je bilo orijentirano monumentalnom slikarstvu ili društvo *OSMU* (*Udruženje suvremenih umjetnika Ukrajine*) koje je bilo orijentirano postsezanizmu, ekspresionizmu i suprematizmu. Avangarda završava 20-ih godina XX. stoljeća tijekom staljinstičkih čistki i utvrđivanja socijalističkog realizma kao dominantne umjetničke linije u sovjetskom društvu. Posljednja utočišta avangarde su bili harkovski časopis *Nova generacija* i kijevski časopis *Almanah avangarde* od 1927. do 1930. godine. U tim časopisima su objavljivani kasni tekstovi Mihaila Matjušina i Kazimira Maljeviča.
U okviru ukrajinske avangarde su, između ostalih, djelovali: Aleksandar Bogomazov, David Burljuk, Vladimir Burljuk, Vasilij Dovgošija, Aleksandra Ekster, Marko Epstejn, Boris Erdman, Nina Genke Meller, Aleksandar Hvostenko-Hvostov, Ivan Ivanov, Vasilj Jermilov, Ivan Kavaleridze, Leonid Klješčejev, Vasilij Komarenko, Boris Kosarjev, Kazimir Maljevič, Vadim Meller, Solomon Nikritin, Viktor Paljmov, Anatolj Petricki, Isaak Rabinovič, Kliment Redjko, Marija Sinjakova, Irina Ždanko.
LITERATURA: Bow6, Gorb1, Great1, Mud1, Ukraj1

Ukrajinska postavangarda. Ukrajinska postavangarda ili ukrajinska umjetnost 90-ih je naziv za kasnosocijalističke i postsocijalističke umjetničke prakse postmedijskog kritičkog i subverzivnog rada koje se razlikuju od alternativnih pro-konceptua-

lističkih eksperimenata 70-ih i 80-ih godina. Neposredno prije i nakon osamostaljenja Ukrajine 1991. djelovale su brojne grupe: *Pariška komuna*, *Granice kulturne revolucije* i *Institut za nestabilne misli* u Kijevu ili *Grupa brze reakcije* u Harkovu i *Novi umjetnički savez* u Odesi. Međunarodna fondacija *Masoch*, koju je vodio umjetnik Igor Podoljčak bavila se financiranjem novih, eksperimentalnih i subverzivnih umjetničkih projekata koji su nastajali u atmosferi *ludog Zakona*. Podoljčak je inicirao i usmjeravao umjetnički rad prema apsurdnom i provokativnom djelovanju zasnovanom na nadidentifikaciji s apsurdnošću društvenih zakona. Držeći se čvrsto zakona, prihvaćajući ga sa žarom, umjetnici i publika mogu sudjelovati u njegovim zadovoljstvima pokazujući apsurdnost zakona. Ovakvim načinom mišljenja i ponašanja su naznačene mogućnosti transgresivnog umjetničkog rada koji će umjetnike i publiku suočiti s apsurdnostima, ludilima, moćima, nemoćima i granicama totalitarnog i post-totralitarnog društva blisko ruskom sots artu Komara i Melamida ili slovenskom Irwinu.

Djela ukrajinskih umjetnika 90-ih se zasnivaju na performansu i izvođenju medijskih slika. Koriste jezik zapadnog neokonceptualizma (fotografija, video, tekst, kompjutorski generirani prikazi, instalacija, performans) da bi govorili ili provocirali traumatične tragove sovjetskog totalitarizma u postsocijalističkoj i tranzicijskoj svakodnevnici suvremene Ukrajine. Ova djela provociraju teme kraja totalitarizma, besmisla postsocijalističke svakodnevnice, organiziranog kriminala, silovanja, rodnih identiteta, homoseksualizma, religiozne isključivosti, rekonstrukcije nacionalnih i drugih folklornih mitova, siromaštva i formiranja društvenog sloja beskućnika. Karakteristična su djela Ivana Cjupke (*Budućnost je sada*, 1998.), *Grupe brze reakcije* (video *Žrtva Bogu rata*, 1994.), Sergija Bratkova (iz serije *Priče za laku noć*, 1998.), Vasilja Cagolova (*Prisilno nasilje*, 1994.), Ilje Čičkana (iz serije *Uspavana princeze*, 1997.), Ilje Kabakova (*Priča o kulturalno relociranoj osobi*, 1994.), Vladimira Kožuharija (*Bez naziva*, 1997.), Gliba Krtčuka (*Ubiti Krišnu*, 1996.), Olega Kulika (*Bijeli čovjek i crni pas*, 1998.), Borisa Mihailova (iz serije *Beskućnici*, 1998.), Arsena Savadova i Georgija Senčenka (iz serije *Za domovinu*, 1996.), Arsena Savadova i Aleksandra Harčenka (iz serije *Deepinsiders*, 1998.).

LITERATURA: Stip7

Ukus. Ukus je naročita sposobnost koja služi raspoznavanju lijepog ili umjetnički vrijednog. Pojam ukusa *(taste, goût, gusto)* je estetički, filozofski i psihološki razrađen tijekom XVIII. stoljeća. Engleski filozofi XVIII. stoljeća tumačili su sposobnost intuitivnog osjećaja i prepoznavanja lijepog, koju su nazivali osjećajem za lijepo *(sense of beauty)*. Smatrali su da je to osjetilno dano svakom. Kasnije je došlo do kritike osjeta i govorilo se o sposobnosti ili mogućnosti prosuđivanja. David Hume je ukazivao da lijepo nije osobina samih objekata nego da postoji samo u umu koji gleda predmet. Odnosno, lijepo je poredak i struktura dijelova koji je u mogućnosti našoj duši pružiti ugodu i zadovoljstvo. Edmund Burke je ukazivao da lijepo nije tvorevina razuma nego da je kvaliteta tijela koja mehanički djeluje na ljudski um posredovanjem osjetila. Denis Diderot je ukazivao da ukus nije dat ljudima u jednakom stupnju, zapravo, dat im je vrlo rijetko. Kant je o ukusu govorio kao o sposobnosti spoznavanja onoga što se svakome i nužno dopada. Po njemu sud ukusa nije spoznajni nego estetski, čime se podrazumijeva sud čiji determinirajući razlog ne može biti drugi do isključivo subjektivni. S druge strane, estetski doživljaj i sud su nešto više od jednostavnog doživljaja ugode. Oni pretendiraju na opće. To pretendiranje je izuzetno po tome što za njega nema dovoljno osnova, a ipak je neoborivo. Estetski, doživljaj je, po Kantu, nekoristoljubiv. On postoji bez obzira da li njegov objekt postoji realno, jer ne dopada se objekt nego njegov zastupnik. Estetski doživljaj je bespojmovan i time se razlikuje od spoznajnog, tiče se same forme stvari, a dopadanje se oslanja ne samo na ukus nego i na predodžbu, odnosno, vrijednosni sud. Dopadanje je dopadanje cijelog intelekta. Najopćenitije estetsko dopadanje je dopadanje za ono što ima oblik koji odgovara ljudskom duhu, kada objekt ima taj odgovarajući oblik, on se dopada obavezno, nužno, premda je to samo subjektivna nužnost. I, nema općeg pravila prosuđivanja, svaki objekt treba posebno prosuđivati. Zato sudovi o estetskom dopadanju mogu biti samo individualni.

Clement Greenberg je zamisao ukusa postavio kao temeljnu odrednicu modernističkog kritičkog prosuđivanja umjetničkog djela. U eseju *Complaints of an Art Critic* (1967.) postulirao je da su estetski sudovi dati i sadržani u neposrednom umjetničkom iskustvu. Oni se podudaraju s iskustvom umjetnosti. Ne pojavljuju se kao odjek ili rezultat razmišljanja. Oni su nehotični: "ne možete birati da li će vam se umjetnički rad dopasti ili ne, kao što ne možete birati sladak okus šećera ili kiseli okus limuna". Kako su estetski sudovi neposredni, intuitivni, nehotični i nenamjerni, oni ne ostavljaju prostor za svjesno primjenjivanje standarda, kriterija, pravila ili pouka. Oni su skriveni od diskurzivne svijesti. Sigurno je da kvalitativna načela ili norme postoje negdje, u

operacijama koje su ispod praga svijesti, inače bi estetski sudovi bili sasvim subjektivni. Estetski sudovi nisu sasvim subjektivni, a to pokazuje time što su sudovi kritičara u jednoj epohi vrlo slični. Po Greenbergu, ako nema vrijednosnog suda i iskustva umjetničkog djela, nema ni umjetnosti. U eseju *Esthetic Judgment* iznosi tezu da su estetski sudovi istovremeno apsolutni (locirani na djelo bez usporedbe s drugim djelima) i usporedivi (izvedeni iz usporedbe različitih umjetničkih djela). U eseju *Can Taste be Objective?* pokazuje da su estetsko i umjetničko jedno, odnosno, da nema umjetnosti bez ukusa. Ako nema ukusa na kojem se umjetničko djelo zasniva i ako nema djelovanja umjetničkog djela koje se prosuđuje ukusom, nema ni umjetnosti jer nema onog bitnog umjetničkog, određujućeg zadovoljstva koje djelo pruža. Umjetnost koja nije zasnovana na ukusu više nije umjetnost, i tada se može govoriti o nečem drugom a ne umjetnosti.

U suvremenim estetikama se izvode četiri karakteristična stava: (1) da danas nema smisla govoriti o ukusu i da je zamisao ukusa bila karakteristična za razvoj moderne umjetnosti od XVIII. stoljeća do sredine XX. stoljeća, kada je postojao estetički identitet između umjetničkog i osjetilno lijepog (na primjer, slika Thomasa Gainsborougha *Gospodin i gospođa William Hallett - jutarnja šetnja*, 1785.) ili kada je u visokom modernizmu razrađena zamisao i pojavnost autonomne vizualne kiparske ili slikarske forme (Barbara Hepworth, *Sama forma*, 1937.-1938.), (2) da je pitanje o ukusu problem estetike, a da se teorija umjetnosti bavi pitanjima statusa umjetničkog i da umjetničko može biti izraz ukusa (na primjer, Matisseovo slikarstvo), destrukcija očekivanog ukusa (kolaži, asamblaži, ready-madei u dadi i nadrealizmu) ili anti-ukus (razvijanje estetike ružnog, besformnog ili transgresivnog od dade do enformela, neodade, antiform umjetnosti, body arta), (3) da su određena umjetnička djela izraz ukusa epohe ili kulturalnog konteksta, drugim riječima, ukus ne označava univerzalnu estetsku sposobnost pojedinca nego je oblikovan specifičnim estetskim stavom nastalim u složenim uvjetima i okolnostima određene epohe ili geografske kulture, i (4) da su određena umjetnička djela instrumenti namjernog ili nenamjernog, svjesnog ili nesvjesnog, ali nužnog konstruiranja ukusa jednog povijesnog razdoblja ili geografske kulture, odnosno, da je ukus kulturalna ili, čak, politička kategorija biopolitičkog formiranja pojedinca u društvu, a ne izraz društva ili pojedinca.

LITERATURA: Ag1, Ag2, Caz1, Cole1, Čač1, Damnja3, Den90, Dorf1, Fou11, Green15, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Hart1, Heg2, Hume1, Kant1, Kant3, Pern1

Ulična umjetnost. Ulična umjetnost je zasnovana na umjetničkim ambijentalnim intervencijama i performansima koji se izvode u urbanim prostorima, pri čemu je konkretni prostor i socijalni život ulice (trga, tržišnog i poslovnog centra ili stambenog bloka) sastavni dio umjetničkog rada. Ulična umjetnost je karakteristična za neoavangardnu i postavangardnu umjetnost.

Neoavangardna ulična umjetnost zasnovana je kao: (1) arhitektonska, dizajnerska i neokonstrukivistička intervencija u urbanom prostru, tj. urbani prostor se estetizira i transformira u novu tehnološku i modernističku realnost (svijetleći programirani panoi Vladimira Bonačića s kraja 60-ih godina) i (2) neodadaistički i fluksus hepeninzi i festivali kojima se javni prostor ulice pretvara u ulični teatar, festival ili ludistički prostor (prostor igre) u kojem se gubi razlika između umjetnika, publike i slučajnih prolaznika. Neodadaistički i fluksus hepeninzi i festivali kao događaji u javnim prostorima su razvijani od kasnih 50-ih i kulminiraju 1968. godine kao oblik ponašanja i djelovanja kontrakulture mladih. U javnim prostorima hepeninge su organizirali, između ostalih, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Dick Higgins, Ben Vautier i Hannah Weiner.

U postavangardama od kasnog modernizma kasnih 60-ih do postmodernizma 80-ih, ulica (javni urbani društveni prostor) tretiran je kao društveni tekst u kojem se očituju bihevioralni, politički, estetski i umjetnički aspekti aktualnog društvenog i javnog života. Karakteristična su četiri pristupa: (1) ulica je mjesto političkog čina i provokacije od šezdesetosmaških demonstracija mladih i antiratnih kampanja do hipi rituala s nagim tijelima sudionika, na primjer, u hepeningu Yayoi Kusame *Nagi događaj* (1968.) ili ulični performansi Tomislava Gotovca iz 70-ih godina, (2) ulica je mjesto performansa, pri čemu se urbani prostor, ritam i običaji života uključuju u umjetnički rad, na primjer, američka balerina Trisha Brown je performans *Krovni rad* (1973.) realizirala na krovovima njujorškog kvarta Soho, pretvarajući kvart u pozornicu-scenografiju plesnog događanja, a beogradska grupa *A³* (*Ekipa za akciju i anonimnu Atrakciju*, 1970.-1974.) izvodila je na ulicama akcije (na primjer, oranje asfalta, 1973.) koje su unosile smetnju u uobičajeni ritam gradskog života, (3) ulica je mjesto umjetničke intervencije, tj. na ulici se ostvaruje javno umjetničko djelo *(public art)* koje estetski mijenja prostor realizacije, preobražavajući utilitarni prostor ulice u umjetnički prostor, na primjer, slikarstvo grafita ili ulične instalacije i ambijenti kao produžetak land arta i horizontalne plastike Richarda Serre, Michaela Heizera, Isamua Noguchija, Roberta

Irwina, Charlesa Simondsa i (4) ulica je mjesto uspostavljanja i komunikacije značenjskih, vrijednosnih i političkih poruka, na primjer, Daniel Buren je slike s prugama izlagao na neuglednim mjestima gradskih ulica, dekonstruirajući modernističke vrijednosti doživljaja i prezentacije djela, Braco Dimitrijević je parodijski radio s velikim slikama slučajnih prolaznika koje su u urbanim prostorima postavljane na način na koji se postavljaju slike političkih vođa u zemljama realnog socijalizma, a Barbara Kruger i Jenny Holzer rade sa sistemima reklamnih panoa i reklamnih displeja, unoseći u urbani utilitarni prostor kapitalističkog grada poruke feminističkog sadržaja, odnosno, poruke su subvertirale vrijednosti potrošačkog društva.

LITERATURA: Balj2, Beard1, Fyfe1, Golds1, Henr1, Ili2, Kapr1, Kir1, Kult2, Lipp11, Schw1, Soh1

Umjereni modernizam. Umjereni modernizam je naziv za različite nacionalne i multinacionalne oblike građanske kulture i umjetnosti. Umjereni modernizam nastaje tijekom XX. stoljeća preobrazbom ekscesnih i predvodničkih rezultata avangardi i neoavangardi u umjerenu, potrošačku i masovnu kulturu građanske klase i srednjih društvenih slojeva. Umjereni modernizam je u zapadnim društvima povezan s dominacijom tržišta i utjecajem masovnih medija. Poslije Drugog svjetskog rata u SSSR-u, Istočnoj Europi i na Balkanu, u zemljama realnog socijalizma, slabljenjem ideologije socijalističkog realizma i nastankom građanskog srednjeg sloja birokratske, tehnokratske i humanističke inteligencije, umjereni modernizam nastaje kao ideološki neutralna i estetizirana umjetnost koja omogućava kompromis između ideoloških zahtjeva revolucionarne vlasti (ili ideologije) i estetskih interesa postrevolucionarnih tehnobirokratskih slojeva. Umjereni modernizam ispunjava zahtjeve *autonomije umjetnosti,* ali i potrebu vladajućeg političkog i partijskog sistema da se umjetnost neutralizira u estetskom, umjetničkom, kulturnom, društvenom i političkom smislu.

LITERATURA: Den78, Den89, Prot4, Prot6, Prot7, Prot11, Šuv57

Umjereni postmodernizam. Umjerenim postmodernizmom naziva se umjetnost, prije svega kasnosocijalistilčkih država, koja nastaje evolucijom i modifikacijama intimizma između dva svjetska rata, socijalističkog estetizma i umjerenog modernizma u postmodernoj (postsocijalističkoj) kulturi. Umjereni postmodernizam u kritici, teoriji i umjetničkoj produkciji karakterizira težnja uspostavljanju ravnoteže (*status quo*) na aktualnoj sceni podržavanjem i razvijanjem svih neproblemskih oblika izražavanja, posebno onih koji potvrđuju nacionalni ili kulturni identitet, odnosno naglašavaju prevlast estetske proizvodnje naspram konceptualnog, teorijskog, istraživačkog ili ekscesnog projekta. Umjereni postmodernizam je eklektični (spoj nacionalnog i internacionalnog), dekorativan (estetsko kao konačni cilj umjetničke produkcije), narativan (moć pikturalnog ili skulpturalnog pripovijedanja) i mitski (sinkrono navođenje univerzalnog mitskog i posebnog, lokalnog mitskog). Karakterizira ga preobrazba *ekstatičkog postmodernizma* neoekspresionističkih modusa u sistem za formiranje novog *srednjeg sloja* prihvatljivih vrijednosti. Također, karakteriziraju ga tipični zahtjevi za *pomirenjem* umjetničkog eksperimenta i *normalne produkcije*, odnosno, zahtjevi za *objedinjavanjem* različitih tendencija/pozicija u novu, jedinstvenu nacionalnu umjetnost.

LITERATURA: Beo5, Den46, Eps1, Ug2

Umjetnička grupa. Umjetnička grupa je mikrosocijalna neinstitucionalna zajednica čiji pripadnici imaju i ostvaruju zajednički umjetnički program, cilj, vrijednosti, način života, ideologiju ili metodologiju rada u umjetnosti. To je konstitutivna struktura svijeta umjetnosti karakteristična za avangardu, neoavangardu i postavangardu. Ona može biti: (1) zajednica s formalnom organizacijskom strukturom, (2) zajednica s neformalnom organizacijskom strukturom, (3) pokret i (4) komuna.

Zajednica s formalnom strukturom ima naziv, program, određeno članstvo i podijeljene uloge u okviru grupe, koja je određena kao alternativna institucija unutar svijeta umjetnosti i kulture. Primjeri su grupe: *Exat 51* (1951., Zagreb), *Azimut* (1960, Milano), *GRAV* (1962., Pariz), *Gruppo N* (1964., Padova), *Gruppo T* (Milano, 60-e), *Gorgona* (1959., Zagreb), BMPT (1967., Pariz), *Art&Language* (1968., Banbury, Coventry), *The Society for Theoretical Art and Analyses*, (1970.-1971., New York), *Support-Surface* (1970., Pariz), *General Idea*, (1970., Toronto), *OHO* (1966.-1971., Ljubljana – Kranj), *Kôd* (1970.-1971., Novi Sad), *(∃* (1971., Novi Sad), *Bosch+Bosch* (1969.-1976., Subotica), *Grupa 143* (1975.-1980., Beograd), *Alter Imago* (1981., Beograd).

Zajednice s neformalnom strukturom preuzimaju funkcije grupe ili pokreta, pri čemu suradnici grupe zadržavaju svoj individualni i autonomni kontekst djelovanja. Neformalne grupe nastaju: (1) u nepovoljnim umjetničkim, kulturnim i političkim uvjetima, kada se umjetnici udružuju da bi stvorili povoljnu društvenu mikrosocijalnu klimu za rad, a ne jedinstven programski i metodološki okvir rada; (2) na početku umjetničke karijere, podudarnošću ge-

neracijskih i stilskih aspekata rada više različitih autora; (3) kada više grupa i pojedinaca stvaraju pokret koji ima konkretne umjetničke, teorijske ili ideološke pretpostavke. Karakteristične neformalne grupe su: konceptualistička grupa šest autora iz Beograda (1971.-1973.), konceptualistička grupa šestorice iz Zagreba (1975.-1981.), francuski poststrukturalistički slikari i teoretičari slikarstva okupljeni oko časopisa *Peinture - Cahiers théoriques*, (1971.), teorijska zajednica *Zajednica za istraživanje prostora* (1982., Beograd), pedagoška alternativna zajednica *Tim Rollins & K.O.S.* osnovana 80-ih u New Yorku).
Pokret je otvorena, nestabilna, brojna i heterogena zajednica umjetnika, teoretičara umjetnosti, publike i sudionika okupljenih oko neke opće ideje koja izražava duh vremena, pomodni stil ili ideološki stav. *Situacionistička internacionala* (1957.) je imala sve odlike međunarodnog umjetničkog i političkog pokreta. Pokretom *OHO-Katalog* naziva se djelovanje grupe *OHO* od 1967. do 1969., kada se članstvo grupe proširilo na cijelu ljubljansku alternativnu scenu i kada su ideje hipi pokreta, pacifizma i konkretne tipografske poezije postale okosnice njihova rada. Pokret *Art&Language* (1974.-1976.) nastao je povezivanjem osnivača grupe, koji su bili predavači na engleskim umjetničkim školama, njihovih učenika i lijevo orijentiranih pripadnika njujorške umjetničke scene. *Neue Slowenische Kunst* djelovao je tijekom 80-ih godina objedinjujući različite grupe proistekle iz ljubljanske punk alternative i koncepta retroavangarde. Pokret *NSK* čine muzički sastav *Laibach*, slikarska grupa *Irwin*, kazališna grupa *Sister Scipion Nasice*.
Komunom se naziva zajednica čiji članovi nisu povezani samo umjetničkim, estetskim ili ideološkim programom nego žive zajedno tvoreći alternativnu mikrokulturu naspram cjeline društva. Primjeri umjetničkih komuna su: *Družina v Šempasu* (Šempas, 1971.), *Gradska komuna u Novom Sadu* (Novi Sad, 1973.), *Porodica bistrih potoka* (planina Rudnik, 1977.).
Funkcije i status grupe umjetnika različite su u avangardi, neoavangardi i postavangardi. Avangardne grupe bile su mikrosocijalni alternativni prostor u čijim okvirima su se uspostavljali novi umjetnički proizvodni, vrijednosni i metodološki odnosi, koji su se zatim širili na svijet umjetnosti postajući dominantna norma umjetnosti i kulture. U neoavangardama grupe su imale oblik pokreta (fluksus, neodada, situacionistička internacionala) ili istraživačke zajednice (laboratorij) nastale po uzoru na znanstvenu zajednicu (neokonstruktivizam). U konceptualnoj umjetnosti grupa nije bila samo alternativni mikrosocijalni prostor djelovanja umjetnika nego i autorefleksivni objekt istraživanja, analize i rasprave. Zamisao umjetničke zajednice bila je središnja tema istraživanja grupa *OHO*, *Art&Language*, *Kôd*, *Grupe 143*. U postmodernizmu grupa umjetnika definirana je kao: (1) mimezis, citat ili parodija organizacije, djelovanja i smislenog ispunjenja avangardnih i neoavangardnih grupa; (2) ekipa umjetnika i organizatora koja je po svojoj strukturi bliska organizaciji grupa popularne kulture i show businessa; (3) zajednica istomišljenika u okviru marginalne društvene grupe (nacionalne i rasne manjine, homoseksualci, feministkinje, adolescenti). Postmoderne grupe su: *Novi divlji*, rimski *Transavangardisti*, *Žestoki*, *General Idea*, *Tim Rollins & K.O.S.*, *Weekend Art*.

LITERATURA: Aba1, Allo9, Artla24, Artla26, Balj3, Bero1, Brej4, Den30, Den48, Den64, Grup1, Grup2, Grup3, Grupa1, Harr22, Hun1, Ili1, Konstp1, Kunstler1, Nus1, Oho8, Oho9, Pley2, Poh1, Puta2, Rado4, Šuv65, Šuv131, Tuck2, Rob1, Stof1, Weib3, Wie1

Umjetnički nomadizam. Umjetnički nomadizam je otvoren i promjenljiv oblik djelovanja umjetnika. Umjetnik nomad ne razvija dosljedan, konzistentan i cjelovit sistem prikazivanja, izražavanja, oblikovanja ili ponašanja nego mijenja oblike izražavanja, prikazivanja i ponašanja, pokazujući umjetničku otvorenost i promjenljivost kao bitno svojstvo svojeg djelovanja. Razlikuju se tri koncepcije umjetničkog nomadizma: (1) umjetnički nomadizam siromašne umjetnosti, (2) umjetnički nomadizam transavangarde i (3) umjetnički nomadizam simulacijske postmodernističke umjetnosti kasnih 80-ih i 90-ih.
Germano Celant je zamisao umjetničkog nomadizma definirao krajem 60-ih godina opisujući djelovanje pripadnika pokreta siromašne umjetnosti, land arta, body arta, anti-form umjetnosti i dematerijalizacije umjetničkog objekta. Po Celantu smisao rada u umjetnosti nije određen stvaranjem umjetničkog djela i definiranim medijem nego permanentnim učenjem i razvijanjem iskustvenih i mentalnih sposobnosti umjetnika. Nomadski umjetnik nije vezan za jedan medij, tehniku i stil izražavanja, on radi s različitim materijalima, medijima, umjetničkim i životnim situacijama stvarajući od svojeg života, ponašanja i djelovanja složeno umjetničko djelo. Jednu zamisao umjetnik nomad sprovodi kroz različite medije, oblike izražavanja i ponašanja. Umjetnik nomad teži prikazati i ostvariti autentičnost svojeg postojanja dezintegracijom umjetničkog djela kao materijalne činjenice. Rad postaje organizacija prostorno vremenskih situacija u kojima se umjetnik oslobađa tragova i naslaga iskustava, budući da oslanjanje na potvrđeno, provjereno i prihvaćeno iskustvo za umjetnike nomade predstavlja nedijalektičko ponavljanje.

Ove situacije se nazivaju siromašne akcije (tal. *azioni povere*) i vode stvaralačkom nomadizmu. Celant stvaralački nomadizam opisuje kao traženje neponovljivosti izraza u stalnom širenju iskustva izvan danih formalnih i tehničkih granica umjetnosti. Nomadizam umjetnika siromašne umjetnost kao što su Mario Merz, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Luciano Fabro, zasnivao se na kasnomodernističkoj lakoći kretanja kroz prirodne i artificijelne prostore preobražavanja umjetničkih ideja, upotrebom umjetnih ili prirodnih materijala, energetskih preobrazbi, prostornih i vremenskih situacija ili bihevioralnih odnosa. Zamisao nomadizma ostvario je i Robert Morris čija se strategija rada od ranih 60-ih zasnivala: (1) na definiranju zatvorenog područja rada, na primjer, minimalne umjetnosti, (2) na njezinom iscrpljivanju u vremenskom razdoblju od par godina ili mjeseci i (3) na zasnivanju radikalno drugačije prakse (anti-form umjetnost) koja se odvija po potpuno drugačijim, često i suprotnim, pretpostavkama, oblicima ponašanja, postupcima realizacije djela i izboru materijala.

Achille Bonito Oliva je zamisao umjetničkog nomadizma razradio i primijenio na postmodernu umjetnost 80-ih godina, prvenstveno na zamisli transavangarde. Umjetnički nomadizam transavangarde (Francesca Clementea, Sandra Chie, Nicolòa de Marie, Mimma Paladina) ne zasniva se na promjeni umjetničkih materijala, medija, načina izražavanja i oblika ponašanja nego na stalnim promjenama točke gledišta, značenja, oblika prikazivanja i interpretacije povijesnih stilskih obrazaca u okviru pojedine slike. Transavangardni slikar djeluje u okviru jednog medija (slikarstva), ali citatom, kolažom i montažom realizira likovne prikaze koji su nekonzistentni prikazi različitih stilskih i historiziranih shema avangardnog, romantičarskog i baroknog slikarstva. Slike transavangarde istovremeno govore dramatičnim, komičnim i narcističkim glasom slikarstva (povijesti umjetnosti). Transavangardni slikar je nomad jer se kreće po različitim povijesnim svjetovima i povijestima umjetničkih stilova, narušavajući granice prikazivanja realnosti, mita, alegorije i subjektivne erotske ekstaze. Ja transavangardnog slikara i slike je uvijek hipotetičko mi, vi ili oni koje prelama, suočava, paradoksalno povezuje i razdvaja povijesne, ikonografske i etičke obrasce prikazivanja likovnih prikaza iz povijesti umjetnosti.

Zamisao umjetničkog nomadizma je tijekom postmoderne 80-ih i 90-ih primjenjivana u multimedijalnim tendencijama kao što su neokonceptualizam, neekspresionizam, super umjetnost i simulacionizam. Postmoderni umjetnik je nomad: (1) zato što je transnacionalan (pripada, živi, djeluje u različitim društvima i civilizacijama, drugim riječima, on je umjetnik-turist koji živi u paralelnim svjetovima), (2) zato što se ne bavi jednim medijem stvaranja nego projektira rad koji se realizira u različitim medijima (instalacije, ambijenti, performansi, slikarstvo, skulptura) radom stručnjaka, (3) zato što proizvodi (kolažno-montažno, citatno, simulacijski) politički, etički, stilski i estetski različita značenja, vrijednosti, vizualne prikaze, tj. postmoderni umjetnik preuzima različite likove i uloge iz povijesti umjetnosti, masovne kulture i politike, on bez moralnih predrasuda mijenja svoj lik i oblike ponašanja. Američka umjetnica Sherrie Levine istovremeno radi u području fotografije, slikarstva i ambijentalne umjetnosti, pokazujući da se jedna ideja čitanja i rekodiranja (interpretacije) kodova masovne i elitne kulture otkriva u beskrajnoj raznolikosti produkata kulture. Ideja simulacionizma kao postupka stvaranja nove artificijelne realnosti podržava strategije umjetničkog nomadizma time što pokazuje da je svaki sadržaj, oblik izražavanja ili ponašanja tek jedna od stvaralačkih mogućnosti, a ne bitna ontološka odrednica umjetnika i umjetnosti. Postmoderni umjetnik je umjetnik čiju otvorenu, nestabilnu i promjenljivu prirodu određuje masovna medijska i informacijska drama suvremenog svijeta koji živi u ekstazi kolektivnog spektakla uživanja i potrošnje. Zamisao nomadizma proširuje se do općeg koncepta prelaska ekonomskih (transekonomsko), političkih (transpolitičko), seksualnih (transseksualno) i kulturnih (transkulturno) kodova i egzistencijalnih situacija. Relativizam postaje bitna odrednica tehnomedijske postmoderne ere.

LITERATURA: Baud14, Braid1, Cela1, 2, Cela4, Cela6, Cela8, Cela9, Cela10, Cela11, Den44, Golds1, Oliv2, Oliv4, Oliv5, Olk2

Umjetnički rad. Umjetnički rad je objekt, situacija ili događaj, tj. otvorena situacija, događaj ili tekst koji autor ne nudi kao završeno i zatvoreno djelo nego permanentno razvija, transformira ili publika dovršava recepcijom. U anglosaksonskoj teoriji umjetnosti *work of art* označava ono što se u hrvatskom jeziku naziva umjetničkim radom (objekt, situacija ili događaj, odnosno, tekst). Koristi se i termin djelo u procesu *(work in process)*. Na primjer, umjetničkim radom se nazivaju akcije, performansi ili instalacije dadaističkih, neodadaističkih, fluksus, procesualnih, konceptualnih ili neokonceptualnih umjetnika. Fluksus umjetnik George Maciunas nije stvarao pojedinačna djela tijekom 60-ih nego se bavio organiziranjem i izvođenjem fluksus akcija, događaja i festivala, ali je njegov cjelokupni umjetnički i aktivistički opus složeni umjetnički rad. Akcija kipara Richarda Serre (*Hand Catching Lead*, 1968.) u kojoj je pokušavao

rukom uhvatiti komad olova dvostruki je umjetnički rad: umjetnički rad je sam događaj hvatanja rukom komada olova i dokumentarni film kojim je zabilježen taj događaj.

LITERATURA: Coh1, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dav1, Groy3, Harr11, Marg3, Oliv14, Serr1, Šuv63, Šuv105, Wollh1, Wollh4

Umjetničko djelo. Umjetničko djelo je posebna tvorevina (artefakt) koju stvara umjetnik, tj. ono je dovršeni materijalni predmet (slika, skulptura, grafika, instalacija, fotografija, film). Umjetničko djelo je zatvorena i završena materijalna i konceptualna cjelina, najčešće određena oblikovnim principom, a to znači izvedenom i uspostavljenom formom. U anglosaksonskoj teoriji umjetnosti i kritici *art work* označava ono što se u hrvatskom jeziku naziva umjetničkim djelom.

LITERATURA: Coh1, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dav1, Groy3, Harr11, Marg3, Šuv63, Šuv105, Wollh1, Wollh4

Umjetnik. Umjetnik je: (1) naziv za stvaraoca, proizvođača ili autora koji stvara, proizvodi ili projektira umjetničko djelo, (2) zbirni naziv za stvaraoce, proizvođače ili autore u različitim umjetničkim disciplinama, tj. zbirni naziv za slikara, kipara, grafičara, kompozitora, pijanista, pjesnika, romanopisca, režisera, glumca, fotografa, (3) oznaka za avangardne, neoavangardne i postavangardne stvaraoce, proizvođače ili autore koji djeluju u više različitih disciplina (mixed media, polimedij, multimedijalno, intermedijalno) i čije se djelovanje ne može poistovjetiti sa specifičnom tehnikom stvaranja umjetnosti kao izvedenog objekta (umjetnik hepeninga, body art umjetnik, performans umjetnik, ambijentalni umjetnik, konceptualni umjetnik) i (4) oznaka za postavangardne i postmoderne autore, tj. umjetnik nije manualni realizator umjetničkog djela nego autor koncepcije i projekta, pri čemu djelo realiziraju specijalizirani majstori i tehničari (konceptualni umjetnik, neokonceptualni umjetnik, umjetnik simulacionizma, umjetnik tehnološke umjetnosti ili tehno umjetnik).

Dva su pristupa određivanju statusa umjetnika: (1) definiranje pojma umjetnik i (2) kritika pojma umjetnik.

Pojam umjetnika karakterističan je za umjetnost XX. stoljeća. Status subjekta umjetnosti ne može se više odrediti na osnovi vještine, tehnike ili ograničenog područja bavljenja (zanata, medija) nego na osnovi koncepta umjetnosti i strategija koje subjekt umjetnosti koristi da bi producirao umjetnička djela i svijet umjetnosti. Pojam umjetnik uključuje pojam autora (osobe koja koncipira i projektira umjetnički rad), pojam producenta (osobe koja ostvaruje poslovne odnose i organizira realizaciju i proizvodnju umjetničkog djela), pojam intelektualca (osobe koja ne samo stvara svoj rad nego i promišlja njegov duhovni i društveni smisao) i pojam zvijezde (osobe koja se pojavljuje i djeluje u svijetu masovne kulture). Na primjer, Paul Cézanne se smatra ocem modernističke umjetnosti i jer je inicirao novi način razumijevanja umjetnosti slikarstva. Slikari Marcel Duchamp, Francis Picabia, Kurt Schwitters, Theo van Doesburg ili Hannah Höch se nazivaju umjetnicima jer su u određenom trenutku svog rada napustili slikarstvo i počeli raditi i djelovati u otvorenom i promjenljivom interdisciplinarnom polju višemedijskih umjetnosti. Također, slikari koji su težili sintezi različitih umjetnosti se nazivaju umjetnici: Vasilij Kandinski, Piet Mondrian, Vladimir Tatljin ili Kazimir Maljevič. Odnosno, oni protagonisti koji djeluju u postslikarskim umjetničkim praksama poslije Drugog svjetskog rata se nazivaju umjetnicima zato što nemaju definirano medijsko područje stvaranja i djelovanja. Ti umjetnici polaze od koncepta umjetnosti i istovremeno pristupaju različitim medijskim praksama. Takvi umjetnici su: umjetnici hepeninga Allan Kaprow, neodadaistički umjetnici John Cage, Jasper Johns i Robert Rauschenberg, fluksus umjetnici Henry Flynt, George Maciunas, Dick Higgins, popartisti Andy Warhol i Claes Oldenburg, konceptualni i postkonceptualni umjetnici Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Goran Trbuljak, Tomislav Gotovac, Mladen Stilinović, Vlado Martek, Tomo Savić-Gecan.

Kritika pojma umjetnika razvija se u trenucima problematizacije i dovođenja u pitanje umjetničkih modela modernizma, suvremenosti, multimedijske i tehnološke umjetnosti povratkom na tradicionalne razlike slikara, kipara, pisca. Dvije su karakteristične kritike statusa umjetnika: (1) kritika Achillea Bonita Olive u vrijeme nastanka talijanske transavangarde i (2) kritika statusa umjetnika grupe *Art&Language*.

Olivinim konceptom transavangarde umjetnik postaje slikar, što znači da autor (nosilac zamisli stvaranja djela) ponovno preuzima funkcije stvaraoca (biološkog i manualnog izvršioca ideje). Činom izvršenja ideje slikar realizira svoju egzistencijalnu i erotsku želju za direktnim uobličavanjem pikturalne materije. Olivin povratak slikaru nije naivno odbacivanje kasnomodernističke i postavangardističke institucije umjetnika nego svjesni čin kritike institucionalne dominacije i otuđenosti umjetnika u kasnom modernizmu i postavangardi. Transavangardni slikar ne može biti slikar koji nije bio umjetnik, drugim riječima; transavangardni povratak slikaru je dekonstrukcija umjetnika. Logika Olivine kritike umjetnika proizlazi iz

lacanovske teorijske psihoanalize i stava o nepostojanju metajezika, budući da ne postoji ni jedan jezik u koji ne prodire subjektivnost i želja. U tom smislu zamisao umjetnika, na primjer, u konceptualnoj umjetnosti, odgovara zamisli metajezika (metaslikara, autora). Umjetnik (metasubjekt) je idealizirana teorijska konstrukcija koju Oliva dekonstruira pokazujući kako želja i subjektivnost prodiru i u teorijske idealizacije. Tako prodor želje i subjektivnosti postaje očitim, omogućavajući praktični obrat od konceptualističkog umjetničkog rada prema transavangardnom slikarskom stvaranju.

Kritika statusa umjetnika grupe *Art&Language* zasniva se na kritici modernističkog umjetnika kao proizvođača i postavangardnog umjetnika kao svaštara. *Art&Language* polazi od neomarksističke kritike idealizacija modernističkog umjetnika kao iznimnog pojedinca koji ni iz čega (intuitivno) stvara umjetničko djelo. Oni pokazuju da moderni umjetnik nije samo stvaralac kakvim se opisuje u modernističkoj teoriji, nego i proizvođač determiniran društveno-povijesnim mehanizmima proizvodnje, razmjene i potrošnje. Kritika postavangardnog umjetnika zasniva se na uočavanju da iz performansa, ambijentalne, konceptualne i procesualne umjetnosti u drugoj i trećoj generaciji nastaju umjetnici tj. svaštari koji se bez povijesne, spoznajne i ideološke nužnosti lako i proizvoljno kreću kroz različite oblike umjetničkog stvaranja. *Art&Language* pokazuje da je pojam umjetnika postao neobavezni paravan bezrazložne proizvodnje umjetničkih djela, odstranjivanja kritičkog rada iz umjetnosti i utvrđivanja umjetničkog tržišta.

LITERATURA: Allo8, Ap1, Artla22, Bart17, Becker2, Benj3, Braid1, Cows1, Dev6, Elw1, Frie1, Fuo5, Gros1, Groy2, Harr5, Harr45, Jon2, Kop2, Kosu6, Marin8, Miku3, Ric1, Soller3, Sti1, Šuv63, Wallis2, Wollh2

Umjetnik kao antropolog. Umjetnik kao antropolog označava, po Josephu Kosuthu, postkonceptualnog umjetnika koji istražuje svijet umjetnosti i kulturu. Konceptualni umjetnik istražuje prirodu umjetnosti, jezik umjetnosti, konceptualna i logička svojstva umjetnosti. Postkonceptualni umjetnik je kritički intelektualac koji istražuje, analizira i raspravlja smislene, vrijednosne i značenjske karakteristike svijeta i konteksta umjetnosti i kulture. Zadatak kritičkog umjetnika je otkrivanje proturječja svijeta umjetnosti i kulture, odnosno, oduzimanje umjetnosti i kulturi mitske modernističke neutralnosti i iluzije društveno-političke autonomnosti. On istražuje kontekst kulture u svim ideološkim i značenjskim aspektima. Umjetnik antropolog piše teorijske tekstove i realizira umjetničke radove koji imaju karakter modela ili jezičke igre. Modelima i jezičkim igrama konceptualno se prikazuju odnosi, situacije i oblici komunikacija u svijetu umjetnosti i kulturi. Kosuthov postupak obuhvaća tri stupnja rasprave: (1) umjetnost se definira kao jezički kontekst, okvir ili okruženje u kojem umjetnik i ostali pripadnici svijeta umjetnosti djeluju, (2) umjetnost je kulturološki (povijesni, značenjski, vrijednosni, politički) kontekst i (3) zadatak umjetnika je istraživanje konceptualnih, jezičkih, političkih, egzistencijalnih i funkcionalnih odnosa koji se uspostavljaju u tom kontekstu. Umjetnik kao antropolog je proučavatelj kulture. Njegov je zadatak razumijevanje i objašnjavanje kulture, opisivanje i objašnjavanje njezinih skrivenih mehanizama proizvodnje značenja, smisla, vrijednosti i ideologije. Ovaj zadatak nije jednostavno izvršiti jer je umjetnik u proturječnom odnosu: on istovremeno pripada svijetu umjetnosti i antropolog je koji ga proučava. Kosuthov postupak je u teorijskom smislu metajezički i relativistički. Metajezički je stoga što izlazi iz okvira prvostupanjskih jezika umjetnosti i jezika komunikacije konkretne kulture i zasniva jezike interpretacije kulture. Umjetnik kao antropolog mora stvoriti umjetni metajezik da bi objasnio prvostupanjske jezike, oblike ponašanja i vrijednosti svijeta umjetnosti. Njegov je postupak relativistički jer pokazuje da je: (1) povijest ljudski proizvod i time dostupnija od prirode, (2) da su povijest, mitologija i umjetnost tvorevine kulture i (3) da je ideologija subjektivna. Kosuth je kritičku antropološku teoriju umjetnosti (engl. *antropologized art*) izveo iz filozofije jezika, nemarksističkih kritičkih teorija i socijalne antropologije. Na njegovu zamisao antropološke umjetnosti utjecali su socijalni antropolozi Bob Scholte i Stanley Diamond s njujorške *New School for Social Research.* Pojam antropološka umjetnost ne odnosi se na etnološku umjetnost nastalu u performansu, land artu i horizontalnoj plastici u formi rekonstrukcije primitivnih, izvan europskih i egzotičnih kultura. Antropološkom umjetnošću nazivaju se metajezička istraživanja aktualnih socijalnih kulturoloških odnosa, situacija i zajednica u modernim društvima, odnosno, bavljenje socijalnim statusom subjektivnosti i objektivnosti modernog čovjeka.

LITERATURA: Kosu5, Kosu6, Kosu7, Kosu8, Kosu12, Kosu14

Umjetnost. Umjetnost je specifična društvena institucija i praksa proizvodnje, razmjene i potrošnje artefakata (objekt, situacija, događaj, tekst, ponašanje) koji nemaju direktnu i prvostupanjsku utilitarnu funkciju u društvu. Indirektna ili višestupanjska funkcija umjetničkog djela je određena na pet razina: (1) na

perceptivnoj razini - opažanja artefakta kao lijepog, estetskog ili umjetničkog, (2) na retoričkoj razini - izvođenja i označavanja artefakta kao prikaza (reprezentacije), izraza (ekspresije), konstrukcije (proizvoda) ili produkcije (sistema odnosa) unutar društvenih identiteta, (3) na ekonomskoj razini - posjedovanja artefakta kao stvorene, preoblikovane ili upotrijebljene društvene vrijednosti, (4) na konceptualnoj razini - uspostavljanja pojma umjetnost koji se odnosi na teorijsko (estetičko, poetičko, umjetničko, kulturno) identificiranje, objašnjavanje i interpretiranje odnosa opažanja, izvođenja i označavanja i posjedovanja artefakta kao umjetničkog djela u okviru svijeta umjetnosti, (5) na ideološkoj razini - uspostavljanja društvene realnosti koja se konstituira i kroz specifične indirektne i neutilitarne artefakte ili prakse koje se nazivaju umjetnošću.

Današnji pojam umjetnosti ne može se pronaći u antici i srednjem vijeku. Tek se donekle može povezati s pojmovima grčkog (*tehne)* i latinskog (*ars)* porijekla, koji su označavali, prije svega, manualnu vještinu ili umijeće izrade nekog predmeta, ali i umijeće rukovođenja vojskom, oranja polja, uvjeravanja slušaoca. Razdvojene grčke pojmove *techne* i *poesis* tek kroz retrospektivno povezivanje možemo interpretirati u kontekstu moderne umjetnosti kao pojmove za umjetnost. U antičkoj kulturi je utemeljena podjela na slobodne umjetnosti (*artes liberales*) koje zahtijevaju duhovni napor i vulgarne umjetnosti (*ars vulgaris*) koje zahtijevaju fizički napor. Vulgarne umjetnosti su u srednjem vijeku nazivane mehaničke umjetnosti, dok su se slobodne umjetnosti odnosile na područje koje se danas identificira kao područje znanosti. Slobodne umjetnosti su bile: gramatika, retorika, logika, aritmetika, geometrija, astronomija i glazba. Pri tome se pojam glazbe određivao kao pojam znanosti o harmoniji. U XVI. stoljeću se uspostavlja pojam lijepih umjetnosti koji se formira kao temeljni pojam razumijevanja umjetnosti u modernom smislu tek u XVIII. stoljeću. Lijepe umjetnosti se u početku odnose na slikarstvo, kiparstvo i poeziju; na umjetnosti koje se zasnivaju na podražavanju stvarnosti. Kasnije se primjenjuju i na druge djelatnosti kao što su arhitektura, glazba, kazalište. Po estetičaru Wladyslawu Tatarkiewiczu, pojam umjetnosti se od V. stoljeća stare ere do XVI. stoljeća tretirao kao pojam kojim se opisuje ljudska djelatnost ili vještina stvaranja po pravilima. Ovakvo shvaćanje napušta se od 1500. do 1750. godine. Novi pojam umjetnosti (franc. *beaux arts*) ukazivao je na ljudsku djelatnost ili vještinu stvaranja lijepog. Friedrich Schiller je u XVIII. stoljeću definirao umjetnost kao ono što samo sebi stvara zakon. Novi ili moderni pojam umjetnosti se konstituira u doba prosvjetiteljstva u XVIII. stoljeću, kao posebna društvena institucija proizvodnje, razmjene i potrošnje specifičnih, osjetilno danih proizvoda, značenja i vrijednosti koji se identificiraju s pojmovima lijepog i estetskog i, zatim, u posebnom smislu umjetničkog. U modernom pojmu umjetničkog se objedinjuju stvaralački postupci koji započinju zanatom, da bi se identificirali s otvorenim konceptom intelektualnog (autorskog) djelovanja i, zatim, u postmoderni doveli do zamisli produkcije (proizvodne organizacije), razmjene (masovnog medijskog informacijskog komuniciranja) i potrošnje (uživanja) proizvoda kulture.

Moderni pojam umjetnosti nastaje uspostavljanjem građanskog društva u doba prosvjetiteljstva u XVIII. stoljeću, kada dolazi do napuštanja totalizirajućeg feudalnog i kršćanskog pogleda na svijet. U građanskom društvu se diferenciraju društveni poslovi i profesije, a dolazi i do podjele životnog vremena na radno i slobodno, odnosno, javno i privatno. Dolazi do nove sistematizacije autonomne umjetnosti na posebna pod-područja autonomnih umjetničkih disciplina (slikarstva, kiparstva, grafike, poezije, proze, teatra, opere, baleta). U tim društvenim uvjetima se uspostavljaju zamisli i pojave autonomije umjetnosti kao područja odvojenog od korisnog rada, zapravo područja u kojima se uspostavlja stvaralački rad koji rezultira estetskim vrijednostima osjetilnog uživanja, ali i etičkom i duhovnom podukom (Houdonov kip Voltairea, 1781.). Od XVIII. stoljeća umjetnost se doživljava i tumači kao područje autonomnog stvaranja lijepih objekata, a u XIX. i XX. stoljeću, umjetničkih objekata koji se smatraju bezinteresnim, autonomnim, transhistorijskim i transgeografskim izrazima ljudskih stvaralačkih sposobnosti. Metaforu takvog stvaralačkog čina je, na primjer, vizualizirao J.-L. Gérôme u slici koja prikazuje slikara Pigmaliona koji se zaljubljuje u svoju skulpturu koja prikazuje Galateu (1890.). Umjetnost je konstruirana kao autonomni svijet ili, čak rezervat slobodnog stvaranja u okvirima interesnog građanskog društva. Time je to društvo stvorilo za sebe povlašteno područje slobode, univerzalnosti i prividno neutilitarnog rada. Budući da su zapadna građanska društva tijekom XVII., XVIII. i XIX. stoljeća kolonijalnom politikom uspostavljala globalnu političku i kulturalnu hegemoniju, zamisli europske građanske umjetnosti nastaju kao *ideje univerzalne umjetnosti.* Zamisli umjetnosti iz modernog doba su primijenjene na stvaralačke prakse koje pripadaju prostoru religioznog, magijskog i ritualnog, arhitektonskog i urbanističkog, društvenog, kulturnog, političkog i svakodnevnog utilitarnog stvaranja ili ponašanja u izvaneuropskim kulturama, ali i

kroz europsku povijest na pred-moderne civilizacije i kulture. S druge strane, određena djela i prakse avangardne i neoavangardne umjetnosti (apstraktna umjetnost, ready-made, procesualna umjetnost, konceptualna umjetnost) *praktično* i *teorijski* problematiziraju univerzalistički pojam moderne umjetnosti, statusa umjetničkog djela i definiranja umjetnosti kao djela, paradigme, svijeta i povijesti. Na primjer, neoavangardna umjetnica Lygia Clark umjesto završenog i cjelovitog umjetničkog djela realizira bihevioralni događaj (1967.) po kojem umjetnost postaje instrument društvenog mikro-aktivizma.

LITERATURA: Artla1, Bens3, Clark1, Cro1, Čač1, Damnja3, Dan1, Dan2, Dan3, Dan4, Dav1, Dick1, Duv1, Duv2, Elt1, Good1, Good4, Good5, Good7, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Harr12, Harr31, Hart1, Heg2, Kraus21, Marg1, Marg2, Mor1, Pern1, Shus2, Šuv63, Tat1, Wollh1, Wollh2, Wollh3, Wollh4

Umjetnost kao ideja. Umjetnost kao ideja u fluksusu i ranoj konceptualnoj umjetnosti označava koncepte, mentalne predodžbe, jezičke i teorijske konstrukcije koje se upotrebljavaju kao materijal umjetničkog rada. Umjetnik ne oblikuje likovni materijal nego izražava ideje ili ih upotrebljava kao ready-made.

U fluksusu rad s idejom kao umjetničkim materijalom određen je težnjom duhovnoj i egzistencijalnoj emancipaciji umjetnika ili sudionika umjetničkih projekata. Ideja ima funkciju koana u zenu. Neuobičajenom i neočekivanom govornom ili pisanom formulacijom ukazuje se na ideju pomoću koje se želi izvesti duhovna ili egzistencijalna preobrazba čovjeka. Takvi radovi su paradoksalni tekstovi Jacksona Mac Lowa *Društveni projekt:* "Nađite načina da zaustavite nezaposlenost ili nađite načina da živite bez posla: realizirajte svoj projekt ma kakav bio vaš izbor. " ili Nam June Paika *Zen za ulicu:* "Odrasli čovjek u lotos položaju, poluzatvorenih očiju, smjesti se u kolica. Voze ga nekim paradnim putem."

U ranoj konceptualnoj umjetnosti cilj upotrebe ideje kao materijala je ukazivanje na: (1) zamjenu vizualnog jezičkim i misaonim (mentalnim, konceptualnim, duhovnim) i (2) mogućnost oblikovanja, konstruiranja, prikazivanja i analiziranja mišljenja u i o umjetnosti nevizualnim sredstvima. U djelu *Tajna slika* (1967.) Mela Ramsdena pokraj crne monokromne slike nalazi se tekst kojim se vizualno odsustvo materijala prikazuje kao ideja o slikarstvu: "Sadržaj ove slike je nevidljiv; karakter i dimenzije sadržaja su ostale u tajnosti i poznate su jedino umjetniku.". Robert Barry izložio je tekst tipkan pisaćim strojem "nešto što je uobličeno u mojem umu i čega ću jednom postati svjestan" (1969.). Mirko Radojičić je 1971. zapisao tekst
"6 Ne; koncept kao umjetnost
7 – Umjetnost kao koncept", koji je istovremeno ideja o konceptualnoj umjetnosti i ideja kao umjetničko djelo konceptualne umjetnosti.

LITERATURA: Battc3, Fly1, Hen1, Kosu2, Kosu4, Kosu12, Mey1, Mont1, Morg4, Oliv14, Šuv65

Umjetnost kao ideja kao ideja. Umjetnost kao ideja kao ideja *(art as idea as idea)* je oznaka za analitičke, tautološke i metajezičke umjetničke radove Josepha Kosutha zasnovane na istraživanju i analizi ideje umjetnosti i radu s idejama umjetnosti. Zamisao umjetnosti kao ideje je prvostupanjski pomak od umjetničkog djela (predmeta, objekta) prema ideji kao materijalu umjetničkog izražavanja, a zamisao umjetnosti kao ideje kao ideje je spoznajna djelatnost drugog stupnja s idejama umjetnosti. Kosuth pokazuje da je zadatak konceptualnog umjetnika istraživanje prirode umjetničkih ideja, a ne samo bavljenje njima kao novim i proširenim, ali prvostupanjskim materijalom umjetnosti. Istraživanje prirode ideja umjetnosti je teorijski rad i na njemu se zasniva Kosuthova zamisao teorijske konceptualne umjetnosti. Umjetniku nije dovoljno samo pokazivanje načina na koji ideja postaje umjetničko djelo nego i opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje spoznajnih, jezičkih, umjetničkih i kulturoloških uvjeta u kojima neka ideja postaje umjetničko djelo. Po Kosuthu ideja može postati umjetničko djelo zato što su umjetnička djela propozicije, odnosno formalne posljedice definicija umjetnosti. Propozicija se može izraziti različitim medijima: vizualnim, jezičkim, bihevioralnim ili može ostati u području misaonog (konceptualnog i mentalnog). Kosuth je poslije 1967. realizirao više djela pod zajedničkim naslovom *Naslovljeno – Umjetnost kao ideja kao ideja.* Riječ je o fotografskim povećanjima rječničkih definicija apstraktnih pojmova koja su izlagana u formi negativa (crna podloga, bijela slova). Ove radove karakterizira: (1) postavljanje teksta na mjestu na kojem se izlaže slika, (2) izlaganje teksta sredstvima izlaganja slike, (3) izlaganje definicije pojma čiji je smisao objašnjavanje i stvaranje konceptualnog i mentalnog prikaza pojma i (4) ukazivanje na metajezičku hijerarhiju stvarnog (referentnog) fenomena koji se definira, njegovog pojma (ideje), objašnjenja pojma (ideje o ideji) i mentalne predodžbe pojma (mentalne slike).

LITERATURA: Kosu1, Kosu2, Kosu3, Kosu4, Kosu5, Kosu6, Kosu7, Kosu8, Kosu10, Kosu11, Kosu12, Kosu13, Kosu14, Millet1, Šuv65

Umjetnost kao umjetnost. Umjetnost kao umjetnost je tautološka sintagma koja ukazuje da je pojam umjetničkog djela izveden iz definicija umjetnosti. Sintagma umjetnost kao umjetnost označava da

umjetničko djelo jedino pokazuje, prikazuje i označava da je umjetničko djelo.
Sintagmu umjetnost kao umjetnost treba razlikovati od utjecajne devetnaestostoljetne ranomodernističke sintagme umjetnost radi umjetnosti (franc. *l'art pour l'art)*. Sintagma umjetnost radi umjetnosti ukazuje na estetsku posebnost umjetničkog djela u odnosu na društveni, politički, religijski ili ekonomski smisao modernog društva, odnosno, na revolucionarni modernistički čin oslobađanja i odvajanja umjetnosti od njezinih religioznih i političkih funkcija karakterističnih za zapadnu europsku predmodernističku tradiciju. Zamisao umjetnosti radi umjetnosti je emancipacijski čin otkrivanja estetske biti i specifičnosti umjetnosti. Naprotiv, sintagma umjetnost kao umjetnost je logička figura (tautologija) koja ukazuje na formalno izvođenje pojma umjetnosti iz pravila umjetnosti na vrhuncu razvoja apstraktnog slikarstva i apstraktnog mišljenja u i o umjetnosti.
Ad Reinhardt je u više tekstova na prijelazu 50-ih u 60-te godine razmatrao smisao sintagme umjetnost kao umjetnost. Reinhardtov rad nastaje na rubovima apstraktnog ekspresionizma njujorške škole i europske geometrijske apstrakcije. Posljednjih šest godina života realizirao je identične kvadratne crne slike koje je nazivao posljednjim slikama i bezvremenim slikama. Njegove slike su izraz: (1) radikalnog redukcionizma koji želi dostići samu bezobličnu, izvanvremensku i prostornu bit slikarstva, (2) proučavanja dalekoistočne i islamske umjetnosti kao suprotnosti europskoj mimetičkoj i ekspresivnoj tradiciji i (3) kritike komercijalnosti apstraktnog ekspresionizma koji je tijekom kasnih 50-ih i 60-ih postao dominantna umjetnost u SAD. Po Reinhardtu bit zapadnog slikarstva je skrivena mimezisom, ekspresijom, bogatstvom materijala, autobografskim pričama o životu umjetnika. On naglašava da je svaka revolucija u umjetnosti obrat od umjetnosti koja je još i nešto drugo u samu umjetnost, tj. u umjetnost kao umjetnost. Umjetnost nije život i slikarstvo govori jedino o slikarstvu. Iz opisanih pretpostavki i problematiziranja vrijednosti i značenja umjetnosti visokog modernizma Reinhardt je izveo zamisao kraja zapadnog slikarstva. Njegova ideja dovršetka zapadnog slikarstva određena je stavom "Umjetnost u umjetnosti je umjetnost. Kraj umjetnosti je umjetnost kao umjetnost. Kraj umjetnosti nije kraj." Time je ukazao da je umjetnost za njega ciklički proces koja ima moć stvaranja vlastitog kraja i početka.
Joseph Kosuth je iz Reinhardtovih statementa izveo zaključak da je umjetničko djelo tautologija, budući da ne pokazuje ništa drugo osim da je umjetničko djelo. Po Kosuthu umjetničko djelo ne govori o svijetu, unutrašnjim doživljajima ili mentalnim stanjima nego o tome da je izvedeno iz definicija umjetnosti, određeno kao propozicija jezika umjetnosti. Umjetničko djelo je formalna posljedica definicija (zamisli) umjetnosti, kao što su matematičke i logičke formule posljedice matematičkih i logičkih pravila. Matematika i logika pokazuju jedino to da su matematika i logika, kao što i umjetnost jedino pokazuje da je umjetnost.

LITERATURA: Bar1, Bau1, Bois1, Corr3, Farw1, Kosu2, Kosu14, Reinh1, Reinh2, Rose3, Todos5

Umjetnost kao život. Vidi: Život i umjetnost

Umjetnost koncepta (Concept Art). Umjetnost koncepta je aktivnost u kojoj se kao materijal koriste koncepti na sličan način kao što je, na primjer, zvuk materijal za glazbu. Kako se koncepti izražavaju jezikom, umjetnost koncepta koristi jezik u najširem smislu značenja. Zamisao umjetnosti koncepta uveo je američki fluksus umjetnik Henry Flynt oko 1963. godine. Zamisao umjetnosti koncepta razlikuje se od pojma konceptualne umjetnosti po tome što je: (1) umjetnost koncepta prvostupanjski estetsko-umjetnički pristup konceptima, idejama, jeziku i teoriji, tj. koncepti, ideje, jezičke konstrukcije i teorije uvode se u umjetnost da bi izazvale umjetničko-estetski, intelektualni ili duhovni efekt i doživljaj, a (2) konceptualna umjetnost je analitička umjetnost zasnovana na proteorijskom i teorijskom, što znači metajezičkom istraživanju umjetničke, konceptualne, logičke, semiotičke i lingvističke prirode umjetnosti i kulture. Umjetnost koncepta pokazuje sva bitna svojstva fluksusa: na slobodan, slučajan i stvaralački način biraju se jezički, matematički i logički modeli, (2) oni se u duhu postduchampovskih ready-madea proglašavaju umjetničkim djelom i (3) od njih se očekuje estetski učinak na sličan način kao što se očekuje od meditacije, plesanja, seksualnog čina, hepeninga ili intelektualnog razgovora. Kao primjer umjetnosti koncepta Flynt navodi matematičke teoreme koje je načinio iz estetskog zadovoljstva. Za Flynta je fascinantno ostvarivanje estetskog uživanja u vrlo različitim pojavama kao što su matematički teoremi ili glazba.

LITERATURA: Fly1, Mont1, Oliv14

Umjetnost poslije filozofije. Umjetnost poslije filozofije označava evoluciju umjetnosti od stvaralačke i produktivne discipline u autorefleksivnu teorijsku disciplinu. Pojam je uveo američki konceptualni umjetnik Joseph Kosuth 1969. godine, da bi opisao uvjete nastanka konceptualne umjetnosti. Po Kosuthu

konceptualna umjetnost estetiku čini suvišnom, jer se estetika bavi općim pojmom lijepog. Pojam umjetnosti se poslije realizacija ready-madea Marcela Duchampa ne može objasniti i interpretirati estetičkim pojmovima, vrijednostima i modelima, budući da je umjetnost postala estetski neutralna i konceptualno, a ne morfološki odrediva. Konceptualna umjetnost čini suvišnom filozofiju umjetnosti, budući da se teorijski pojmovi, objašnjenja i interpretacije umjetnosti ne izvode iz filozofske tradicije nego iz umjetnosti kao posebne društvene i teorijske discipline. Kosuth je tekstovima i radovima (*Istraživanja*, 1966.-1973.) pokazao da se apstraktni pojmovi filozofije, lingvistike, semiotike, antropologije i političke teorije mogu zasnovati u kontekstu umjetnosti i da se smisao tih pojmova razlikuje od njihovih filozofskih, lingvističkih, političkih i antropoloških definicija. U epohi poslije moderne, po Kosuthu, umjetnost preuzima funkcije filozofske analize proizvodnje, razmjene i potrošnje značenja koje pojedino društvo prihvaća kao svoju realnost.

LITERATURA: Duv2, Kosu1, Kosu2, Kosu3, Kosu4, Kosu5, Kosu6, Kosu7, Kosu8, Kosu10, Kosu11, Kosu12, Kosu13, Kosu14, Millet1,Šuv65

Umjetnost sistema. Vidi: Kibernetička umjetnost

Umjetnost trećeg svjetla. Umjetnost trećeg svjetla metaforični je naziv za egzistencijalno metafizičko jedinstvo svijeta prirode, čovjekovog svijeta i nevidljivog svijeta energija u radu slovenske umjetničke zajednice i komune *Družina v Šempasu*. Skup umjetničkih, ideoloških i egzistencijalnih pojava koje u slovenskoj umjetnosti 60-ih i 70-ih godina određuje grupa *OHO* i komuna *Družina v Šempasu* predstavlja složeni proces transformacije umjetnosti u ezoterijsku, ekološku i životnu aktivnost. Grupa *OHO* je osnovana 1966. godine i djelovala je do 1971. kada se osniva komuna u selu Šempasu. Grupu *OHO* karakterizira proces dematerijalizacije umjetničkog predmeta na prirodni energetski proces, mikrosocijalne i telepatske odnose članova grupe. Prijelaz grupe u komunu označio je prekid sa svijetom umjetnosti i usmjerenost konkretnom bavljenju svakodnevnicom (zemljoradnjom, stočarstvom, tkanjem, grupnim ritualima, liječenjem zemlje, odgajanjem djece). Život u prirodi, kao i prožimanje umjetničkog i životnog, stvorili su osnovu za razvijanje kompleksnih ezoteričnih učenja koja imaju mitski i ritualni karakter. Umjetnički predmeti, plesovi i meditacije bili su osnova započinjanja novog civilizacijskog ciklusa izvan dominantnih umjetničkih i kulturoloških procesa. Ideja povijesnog početka, ishodišnog spajanja i odvajanja od prirode temeljna je za razumijevanje djelovanja *Družine v Šempasu*. Svijet prirode, čovjekov svijet i nevidljivi svijet energija osnova su uspostavljanja zajednice, njezinog kreativnog života i razvoja nove, alternativne povijesti Zapada.

LITERATURA: Brej7, Ker3, Pog4, Pog6

Underground umjetnost. Underground umjetnost naziv je alternativne i neinstitucionalizirane umjetničke aktivnosti tijekom 60-ih godina. Underground umjetnost karakterizira kritički i subverzivni stav o dominantnoj modernističkoj umjetnosti i neoavangardističkim i postavangardističkim umjetničkim eksperimentima i istraživanjima. Underground umjetnosti svojstveno je narušavanje ekskluzivnosti umjetnosti visokog modernizma, spajanje umjetničkog djelovanja s masovnom i medijskom kulturom, odnosno, s neformalnom zabavom i ponašanjem marginalnih i alternativnih grupa (mladi, transvestiti, homoseksualci, rockeri, narkomani). Underground umjetnost nije homogeni pokret nego eklektični skup različitih događanja u rock glazbi, pop artu, psihodeličnom slikarstvu, grafičkom dizajnu, stripu, eksperimentalnom filmu, kazalištu, izvanumjetničkim oblicima ponašanja i izražavanja (grafiti, tetoviranje, moda, ekshibicionizam). Rock kultura je okosnica i širi okvir koji omeđuje boemski svijet podzemlja. U estetskom smislu underground umjetnost je eklektična, dekorativna, ekshibicionistička i humorno-parodijska. Ona je ekshibicionistička u očajničkom izražavanju marginalaca i njihovoj potrazi za slavom, ali i paranoična u odbacivanju dominantnog modernizma i profesionalizma. Njezini stvaraoci su i profesionalni umjetnici i amateri koje povezuje osjećaj različitosti, nepripadanja matici društva i želja za provokacijom i kršenjem seksualnih, etičkih, političkih i estetskih tabua. Underground stripovi su ironični, karikaturalni, erotizirani i pisani jezikom ulice. Underground film se zasniva na kršenju normi holivudskog filma. Underground umjetnici su, između ostalih, Michael English, Martin Sharp, Mike McInnerey, Jack Smith. Američkom pop umjetniku Andyju Warholu underground kultura je područje umjetničkog prikazivanja i izražavanja. On je pokazao kako alternativna, nihilistička i marginalna umjetnost djelovanjem velikog umjetnika postaje visoka, ekskluzivna i utjecajna umjetnost. Warhol je iz underground kulture preuzeo oblike ponašanja (travestija, šminka, humor), teme (većina njegovih filmova govori o marginalnim podzemnim svjetovima New Yorka i Amerike) i ikonografiju (dekorativnost, na način stripa pojednostavljena forma, reference na rock kulturu, infantilni i amaterski pristup vrhunskoj profesionalnoj teh-

nologiji filma, serigrafije, slikarstva). Warholova tvornica tj. institucija koju je stvorio za proizvodnju svojih umjetničkih djela predstavlja otjelovljenje fantazija underground kulture. Underground kultura briše granice između umjetnosti i života, pretvarajući margine modernih megalopolisa u veliku zabavu. Warhol je svijet umjetnosti pretvorio u veliku zabavu, a upravo taj *kvazi underground događaj* bila je materijal njegovih djela.

LITERATURA: Bels1, Buc1, Gid1, Keen1, Robe2, Sup1, Ty1

Unizam. Unizam je teorijsko-metafizičko formalistički koncept prevladavanja dualizma u slikarstvu i umjetnosti koji je uspostavio poljski konstruktivist Władysław Strzemiński između 1923. i 1927. godine. Władysław Strzemiński je mladost proveo u Rusiji, a studij umjetnosti je upisao na početku sovjetske revolucije kod Kazimira Maljeviča na UNOVIS-u u Vitebsku. Sa suprugom konstruktivističkom kiparicom Katarzynom Kobro se vratio u Poljsku 1922. godine. Bio je jedan od osnivača grupe i časopisa *Blok* (1924.), surađivao je s grupama *Praesens* (1926.) i *A.R.* (1929.). Razvijao je praksu unističkog i arhitektonskog konstruktivističkog slikarstva.
Unizam je nastao iz pokušaja prevladavanja metafizičke ontologije slikarstva i svijeta u suprematizmu Kazimira Maljeviča i materijalističkih zamisli ("materijalističke kulture") konstruktivizma Vladimira Tatljina. Strzemiński je optuživao Tatljina za fetišizam materijala a Maljeviča za "dinamičku projekciju slikarskih elemenata u neobjektivni univerzum". On je tragao za suštinskim i elementarnim principom koji će biti rezultat redukcije svega u slikarstvu što je strano i suvišno njegovoj prirodi. Insistirao je da je plošnost oivičena okvirom jedino što nije zajedničko slikarstvu i drugim umjetnostima. Težio je eliminciji prostora, vremena, emocije, naracije i, osobito, iluzionizma iz slike. Kreativni proces unističke redukcije je vodio elementarnom jedinstvu fizičkih aspekata slike: platna, okvira i pigmenta. Unistička slika, zato, pokazuje sebe kao sliku i kao objekt, čime dostiže nulti stupanj umjetnosti. Unistički teorijsko-metafizički koncept slikarstva je postavljen kao radikalni formalizam koji značenja slikarstva dovodi do krajnjih granica. Umjetničko djelo izvedeno na opisani način je *apsolutna konstrukcija*. Time je Strzemiński doveo koncept zapadnog slikarstva u područje formalističkog konstruktivizma kojim se izvodi konstrukcija svijeta. Važni tekstovi Strzemińskog su *Bilješke o ruskoj umjetnosti* (1922.), i *Unizam u slikarstvu* (1928.), te knjiga pisana s Katarzynom Kobro, *Kompozicija prostora: proračuni prostorno-vremenskih ritmova* (1931.).

LITERATURA: Benso1, Benso2, Bois3, Konstp1, Strz1, Turo1

UNOVIS. UNOVIS (Zastupnici nove umjetnosti) je naziv za grupu, kolektiv, školu, komunu, organizaciju ili program avangardnih i revolucionarnih umjetnika koji su utopijski težili spajanju umjetnosti i života. Suprematistički slikar i teoretičar Kazimir Maljevič je osnovao UNOVIS u Vitebsku 1919. godine. Osnivački dokumenti su Maljevičev pamflet *O novom sistemu u umjetnosti* koji je dizajnirao i objavio El Lissitzky i programski tekst *Statut A* objavljen 15. studenog 1919. Studenti su u Vitebsku organizirali MOLPOSNOVIS (Mladi sljedbenici nove umjetnosti) i, nešto kasnije, POSNOVIS (Sljedbenici nove umjetnosti), a korišteni su i termini *unovisti*, *unovistički* i *unovizam*. U Vitebsku su u okviru UNOVIS-a djelovali, između ostalih, Kazimir Maljevič, Marc Chagall, Vera Ermolaeva, Nina Kogan, El Lissitzky, Juri Pen, Aleksandar Rom, David Iakerson, Mihail Veksler, Ivan Gavris, Evgenia Magaril, Georgij Noskov, Mihail Noskov, Nikolaj Svetin, Lazar Kidekel, Lev Tsiperson, Ivan Červenko, Lev Iudin.
Prvi broj časopisa *Unovis almanah* objavljen je 1920. u pet primjeraka. U *Almanahu* su proklamirane zamisli kolektivnog kreativnog rada. Maljevič je objavio programski *tekst O 'ja' i kolektivu* u kojem promovira koncept komunalnog u duhu kasnog simbolizma i doktrinarnosti radničke partije smatrajući da kolektivizam vodi novom svjetskom čovjeku. Ideje UNOVIS-a su javno objavljene na *Prvoj sveruskoj konferenciji nastavnika i studenata umjetnosti* u Moskvi 1920. Maljevič je u okviru UNOVIS-a razvijao teoriju suprematizma koju je usmjerio filozofiji *novog svijeta* i analizu slikarstva od cézannizma preko kubizma do suprematizma. Formulirao je teoriju 'dodatka' i 'dodatnog elementa' koju će razraditi 1925. godine. El Lissitzky je postavio koncept *prouna*. Termin je izveden iz sintagme 'projekt UNOVIS-a' ili 'projekt zastupanja novog'. Lissitzky je zastupao i 'projekt novih formi utilitarnih struktura'. U *neobjektne* kompozicije uveo je trodimenzionalne elemente i time počeo istraživanje *rata suprotnosti*, što je značilo konstruktivno suprotstavljanje plošnog i objektnog. U to vrijeme u Vitebsku je djelovao i Marc Chagall koji je predavao na *Popularnoj školi umjetnosti* do srpnja 1920.
Škola se reformira u Praktični umjetnički institut Vitebska. Pod Maljevičevim utjecajem teorijskom, pedagoškom i eksperimentalnom radu su se usmjerili Nina Kogan, Lazar Kidekel, Ilja Čašnik, Nikolaj Svetin, Lev Iudin i drugi. Napravljen je i "UNOVIS upitnik" za testiranje studentskih opredjeljenja za novu umjetnost i revolucionarnu borbu. Maljevič je razvijao metodu analize studentskog rada i ličnosti studenta. Studenti koji su diplomirali dobivali su zvanje

'umjetnik-konstruktivist'. Djelovanje UNOVIS-a karakteriziraju stalne unutrašnje napetosti i borbe između suprematističkih i konstruktivističkih pozicija. Maljeviča su dosljedno slijedili na putu u suprematizam Čašnik i Svetin, koji je izradio *Strukturalni plan vitebskih državnih umjetničko-tehničkih radionica*. Maljevič je planirao otvaranje *Kreativnog laboratorijskog instituta* koji je kasnije realiziran u GINHUK-*u (Državni institut umjetničke kulture)* u Lenjingradu 1927. Održavane su i *UNOVIS večeri* na kojima se eksperimentiralo s glazbom, teatrom i poezijom. Umjetnički rad UNOVIS-a je prezentiran na *Prvoj ruskoj umjetničkoj izložbi* u Berlinu 1922. Promjenom službene politike prema avangardnim pojavama u postrevolucionarnom razdoblju u ljeto 1922. prestaju aktivnosti u Vitebsku.

Maljevič se preselio u Petrograd, a slijedili su ga njegovi asistenti sa UNOVIS-a Nikolaj Svetin, Vera Ermolaeva, Lazar Kidekel, Ilja Čašnik, Lev Iudin i Efim Rojak. Uskoro su im se u GINHUK-u pridružili Ana Leporskaja, Konstantin Roždestvenski, Vladimir Sterligov te Juri Vasnecov, Valentin Kurdov, Edvard Kriumer, Pavel Kondratiev i Pavel Batmanov. GINHUK je bio organiziran u četiri odjela: odjel za slikarsku kulturu koje je vodio Maljevič, odjel za organsku kulturu koje je vodio Mihail Matjušin s asistentima Marijom i Borisom Ender, odjel za materijalnu kulturu koju je vodio Tatljin i odjel za opću ideologiju koje je vodio Punin. GINHUK je imao značajnu ulogu na aktualnoj umjetničkoj sceni, organizirana je izložba *Jedinstvo novih trendova u umjetnosti* (1922.), a Tatljin je na scenu postavio književno djelo Velimira Hljebnjikova *Zangezi* (1923.). Maljevičev rad na GINHUK-u postajao je sve više teorijski i usmjeren istraživanju teorije dodatnog elementa i formalnih modela zastupanja slikarskih kultura. Matjušin je istraživao djelovanje i interakciju boja, oblika i zvukova. Tijekom 1926. godine uslijedile su optužbe GINHUK-a za kontrarevolucionarno djelovanje.

LITERATURA: Ander1, Bow3, Coo2, Doug1, Great1, Malev3, Mij2, Shat1, Šuv5, Šuv89, Uma1, Weiss1

Uobličeno platno. Vidi: Shaped canvas

Upisivanje. Upisivanje je u filozofsko semiološkom smislu proces znakovne produkcije, nanošenja ili poništavanja znakova. U poststrukturalizmu upisivanje je vanjsko subjektu, na primjer, po Lacanu označitelj se upisuje u subjekt, a po Jeanu Laplancheu i Sergeu Leclaireu, označitelj se upisuje na tijelo. S druge strane, za proces upisivanja su bitna i područja upisanog i područja neupisanog. Zato se upisivanje definira kao igra tragova i praznine, tj. napisanog i nenapisanog, odnosno, naslikanog i nenaslikanog. Čin upisivanja se opisuje kao događaj, a to znači kao znanje koje se upisuje u širu govornu tvorbu ili kao osjećaj koje se upisuje u širu tvorbu muzike ili slikarstva kao sistema.

LITERATURA: Brun1, Brun3, Derr1, Derr2, Derr3, Derr4, Miš3

Usuglašavanje senzibiliteta. Usuglašavanje senzibiliteta je oblik prikazivanja umjetničkih, duhovnih i psiholoških odnosa članova grupa konceptualne umjetnosti. Pokazuje se da problem koji umjetnička grupa istražuje nisu umjetnost, umjetnička djela, mediji ili postupci prikazivanja, izražavanja i stvaranja nego intersubjektivni (mikrosocijalni, psihološki, duhovni, politički i obrazovni) odnosi članova grupe tijekom njezinog djelovanja. Zamisao usuglašavanja senzibiliteta ostvaruje se na tri karakteristična nivoa: (1) istraživanje duhovnih odnosa subjekata grupe kao oblik dematerijalizacije umjetničkog objekta, (2) istraživanje emocionalnih odnosa članova grupe kao strategija prezentacije grupnog osjećaja (novog senzibiliteta) kao umjetničkog djela i (3) razvijanje proteorijskog autorefleksivnog rada.

U slovenskoj grupi *OHO* su tijekom 1970. i 1971. godine njezini članovi realizirali tri pristupa usuglašavanju senzibiliteta: telepatske radove, strukturalno simboličku analizu senzibiliteta i duhovno školovanje u ambijentu. Ovi postupci pripadaju strategijama dematerijalizacije umjetničkog objekta, odnosno, prekoračivanju granica predmeta ulaženjem u suptilne međuljudske odnose. Telepatski radovi realizirani su kao projekti *Interkontinentalni grupni projekt Amerika-Europa* (1970.): (1) dva su autora bila u SAD, a dva u Sloveniji, (2) u isto vrijeme bi pogledali u sunce i ispustili pribadače na papir s visine od 10 centimetara, (3) položaji pribadača su zabilježeni i (4) potom su se uspoređivali njihovi odnosi, tj. da li se položaji pribadača podudaraju ili ne. Strukturalno-simboličku analizu senzibiliteta i podjelu uloga u grupi *OHO* realizirao je Marko Pogačnik u radu *Projekt OHO* (1970.). Po njegovim riječima: "Karakteristika grupe OHO je što svaki član izvodi svoju ulogu u rasponu od racionalizma do intuicionizma u horizontalnom smjeru i od sistematičnosti do senzibilnosti u vertikalnom smjeru, a mislim da se te različite uloge mogu za svakog člana izraziti i u postocima." Duhovno se školovanje zasniva na telepatskim i kontemplativnim vježbama koje su se izvodile u Beogradu, Münchenu i dolini Save 1970. i 1971. U Beogradu je realiziran rad *Fiksiranje točke u kolektivnoj memoriji* (1970.) zasnovan na koncentraciji članova grupe na točku iznad glave Meštro-

vićevog kipa *Pobjednik* koji se nalazi na Kalemegdanu.

Istraživanje konceptualizacije emocionalno-senzibilnog odnosa članova grupe realizirano je u radu *Grupe Kôd*. U projektu *Usuglašeni senzibilitet* (1970.) Miroslav Mandić i Slobodan Tišma crtali su geometrijske dvodimenzionalne figure (kvadrat, krug, pravokutnik). Odgovarajuće figure su zatim preklopljene, a površina presjeka Tišmine i Mandićeve figure je označena kao površina usuglašenog senzibiliteta. Dijagramski rad Mirka Radojičića *Kvadrat, kocka, hiperkocka* (1971.) simbolički je nacrt evolucije prostora usuglašavanja senzibiliteta članova grupe. Po Radojičiću za *Grupu Kôd* najpogodniji je način rada bio djelovanje u kvadratu podijeljenom na četiri manja kvadrata. Svaki član grupe je imao svoj kvadrat. Zamisao rada grupe kao realizacije unutar kvadratne sheme značila je konceptualizaciju stvaralačkog čina: "... nas četiri člana *Kôda* odgovarali smo kvadratu podijeljenom na četiri jednaka kvadrata; kvadrat ima četiri strane koja znače četiri elementa, četiri strane svijeta, četiri godišnja doba, četiri psihičke funkcije. Rad je nastavljen pojedinačno, ali je svatko stajao u potpunosti iza rada svakog od nas." *Grupa Kôd* nije istraživala samo racionalno-konceptualne prostore usuglašavanja senzibiliteta nego i suptilne odnose svakodnevnog života, promišljanja prirode, doživljaja umjetničkog djela ili odnosa života u zajednici.

U *Grupi 143* (1975.-1980.) provodile su se autorefleksivne strategije istraživanja postupaka konstruiranja umjetničkog djela (crteža, dijagrama, teksta, serije fotografija, filma) formalnim postupcima raščlanjivanja i prikazivanja procesa konceptualne i medijske realizacije kolektivnog umjetničkog rada. Autorefleksivni materijal je bio osnova teorijskog razgovora i izvođenja globalnih modela odnosa u umjetničkoj zajednici, ali i osnova interpretativnih modela individualnog ili grupnog subjekta činjenja. Na analize *Grupe 143* bitno je utjecala analitička teorija činjenja G. H. von Wrighta. Karakterističan je rad *Dominantne strukture* (1979.) zasnovan na seriji geometrijskih transformacija koje se izvode tako da svaki suradnik izvodi niz geometrijskih struktura i označava dominantnu strukturu-znak koju slijedeći suradnik preuzima kao polazni uzorak i transformira je u novi niz. Ovim postupkom se iz serije transformacija geometrijskih struktura postupno brisao učinak pojedinačne subjektivnosti i izgrađivao sistem nadosobnih, formalno sintaktičkih transformacija koje preuzimaju funkcije intuicija, osobnog izraza i subjektivnog vizualnog traga.

LITERATURA: Brej4, Ker3, Mandič1, Oho8, Šuv16, Šuv65

Utopija. Utopija je vizija, projekt i plan ostvarivanja savršenog društva (pozitivna utopija) ili društva suprotnog savršenom (negativna utopija). Riječ utopija je ime izmišljenog otoka na kojem je po proznopolitičkom spisu *Utopija* (1516.) engleskog humanista Thomasa Morea ustanovljena idealna država. U europskoj misli od XVI. do prve polovine XX. stoljeća utopijski projekti su se razvijali u umjetnosti, religiji, politici i ekonomiji. Razlikuju se tri utopijska koncepta: (1) zamisao utopijskog društva smješta se u prošlost gdje označava izgubljeni idealni svijet (neolit, Atlantida, Helada) koji treba obnoviti ponovnim otkrićem jedinstva prirode i kulture, ljudskog i božanskog, (2) zamisao budućeg društva koje tek treba ostvariti materijalnom evolutivnom preobrazbom proizvodnih sredstava, revolucionarnim prekidom sa starim svijetom ili duhovnom evolucijom-revolucijom, kroz spoznaju unutrašnjih makro i mikro kozmičkih procesa (socijalutopijske ideje, marksistički ideali komunističkog društva, teozofski i antropozofski ideali evolucije ljudskog duha) i (3) zamisao izvanvremenskog idealnog društva koja se realizira u fantastičkoj prozi, poeziji, filmu, slikarstvu. Pojedini teoretičari avangarde, na primjer Aleksandar Flaker, umjesto pojma utopije koji se koristi kao oznaka za mjesto, koriste zamisao optimalne projekcije (plana, projekta i vizije). Zamisao utopije jedna je od bitnih odrednica avangardne umjetnosti do Drugog svjetskog rata, jer objedinjuje ambiciju avangardnih umjetnika koji djelovanje određuju kao projekt progresivnog umjetničkog, političkog i etičkog razvoja i preobrazbe društva kroz medije i stvaralačke snage umjetničkog i izvanumjetničkog djelovanja. Utopija je vizija ili ideal kada nagovješćuje mogući ciljni sadržaj i vrijednosti, ali ne daje konkretne zamisli i postupke ostvarivanja cilja. Utopija je projekt i plan kada se vizija formulira kao zamisao koju treba konkretno ostvariti u aktualnom ili budućem vremenu. Utopija kao plan i projekt naziva se i konkretnom utopijom kada se pristupi njenoj realizaciji na mikro ili makro društvenom planu. U avangardama do Drugog svjetskog rata zamisli utopije realizirane su na sva tri nivoa: (1) vizija je nagovještena u djelima i tekstovima suprematista, pripadnika grupe *Der Blaue Reiter*, (2) utopijski plan i projekt ostvaren je u tekstovima i zamislima članova *Bauhausa* i grupe *De Stijl* gdje su nastali teorijski programi nove umjetnosti i novog doba, ali i konkretni prototipovi (anticipacije) nove utopijske modernističke arhitekture i umjetnosti i (3) konkretna utopija u predratnim avangardama može se opisati kao sklonost ostvarenju političkog, etičkog i mikro ili makrodruštvenog projekta (na primjer, život u teozofskoj i umjetničkoj komuni na planini Monte

Verità na prijelazu XIX. u XX. stoljeće, udio kubofuturista, suprematista i konstruktivista u boljševičkoj revoluciji 1917. i talijanskih futurista u fašističkoj revoluciji u Italiji ranih 20-ih godina). Talijanski teoretičar umjetnosti Filiberto Menna smatra da utopija nudi model cjelovitog i harmoničnog stanja, perspektivu savršenog prostora. U umjetničkom radu utopija postaje sredstvo koje pridonosi raskrinkavanju nepravdi u sadašnjosti i ukazivanjem na njih postavlja osnove budućeg društva. Mennin koncept utopije je kritički koncept: "... utopijska misao otkriva svoju imanentnu prirodu, svoju zemaljsku čežnju za pravdom." Po Haraldu Szeemannu utopijske vizije umjetnika su ideali, zamisli i projekti koji stvaraju atmosferu njihovih djela, tj. oni se izražavaju kao sklonost idealnom kozmičkom društvu. Utopije su uvijek pozadinska uvjerenja, smisleni okviri i ciljevi kojima umjetnik razvija svoj fantazmatski svijet, a ne izraz konkretnog životnog, religioznog i političkog rada. Za Szeemanna realizacija umjetničkih utopija vodila bi totalitarnim i represivnim društvima.

Umjetnost poslije Drugog svjetskog rata od kasnih 40-ih do kraja 60-ih godina može se opisati kao epoha konkretne utopije ili epoha kraja utopije. Stvarajući umjetnost razvijenog tehnološkog modernog društva, neokonstruktivističke neoavangarde (nove tendencije, kinetička umjetnost, kompjuterska umjetnost, kibernetička umjetnost) ostvarile su vizije ranih avangardi, ali time nisu postigle da svijet bude bolji. Ovaj rascjep, koji su otkrile neoavangarde, pokazao je da je svaka utopijska misao ipak, u Szeemannovom smislu, prije sklonost nego moguća konkretna realizacija. Dostignuće utopijskog znači i njegov kraj jer otkriva nove paradokse, nove oblike totalitarizma i nove disharmonije. Ostvareni utopijski ideal nove tehnologije istovremeno je značio bolji život, društveni standard, nove oblike izražavanja i komunikacije, ali i nove oblike državne kontrole, ograničavanje ljudskih sloboda, nove forme eksploatacije ljudskog rada i otuđenost pojedinca kakvu svijet ranije nije poznavao. Utopijski elementi prepoznatljivi su i u idejama fluksusa i hepeninga, iako je ovdje više riječ o zahtjevima seksualne, političke i duhovne emancipacije pojedinca, nego o globalnim projektima promjene društva. Studentske pobune koje su kulminirale 1968. godine su granica posljednjih avangardi i posljednjih utopija. Tada dolazi do paradoksalnog suočavanja utopijskih ideala (situacionista, nove ljevice, novog doba (new age), hipi kulture) i konkretnih slomova civilizacijskih ideala. U umjetnosti kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina utopijski idealizam se pomiče: (1) ili u fragmentarni eksperiment osnivanja mikrosocijalnih zajednica (komuna) kao alternativu antiutopijskom ili postutopijskom potrošačkom društvu (osnivanje ekoloških, seoskih komuna u kojima su život i umjetnost povezani u rituale svakodnevnice, na primjer, škotska komuna *Findhorn* ili slovenska komuna *Družina v Šempasu*), (2) ili u teorijsku kritičku analizu ideoloških, religioznih i umjetničkih projekata kao analize granica jezika, smisla, vrijednosti i ideala u kasnomodernističkom društvu (kasna konceptualna umjetnost sredine 70-ih, poststrukturalistička teorija autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* i *Peinture - Cahiers théoriques*). Posljednji veliki umjetnik europske utopije njemački je umjetnik Joseph Beuys koji se od kasnih 60-ih do ranih 80-ih godina bavio umjetnošću sinteze duhovnosti, politike, ekonomije i umjetnosti kao socijalne djelatnosti oblikovanja života. Umjetnost postmoderne je antiutopijska i postutopijska umjetnost. Ona je antiutopijska umjetnost jer ukazuje na kraj zamisli projekta. U postpovijesti postoji samo veliko sada u kojem se odražavaju fantazije, predodžbe, značenja, slike i ideologije svih povijesnih epoha. Tu nastaju eklektički ahistorijski spojevi koji se otkrivaju kao trenutni, fragmentarni i erotizirani izrazi hipotetičke subjektivnosti.

LITERATURA: Bih2, Findl, Flak1, Flak2, Flak4, Flak9, Fried1, Galj2, Gao1, Garr1, Great1, Jam4, Kante5, Ker3, Kola7, Kunstler1, Marc2, Marin10, Or7, Szee2

Uzvišena apstrakcija. Vidi: Apstraktni ekspresionizam

Uživanje kao princip. Uživanje kao princip (njem. *Lustprinzip*, franc. *principe de plaisir)* je jedno od dva načela što, prema Freudu, upravljaju duševnim funkcijama. Sva psihička aktivnost ima za cilj izbjegavanje neugode i pribavljanje uživanja. Uživanje kao princip pripada ekonomskim načelima, jer se zasniva na regulaciji neugode i uživanja.

Razlikuju se: (1) osjetilno, bezinteresno uživanje u pojavnostima kulture ili prirode, tj. kantovski princip estetskog uživanja, (2) uživanje kao tjelesna i kontrolirana ugoda *(plaisir)*, (3) ekstatičko nekontrolirano uživanje slično uživanju u orgazmu, u perverzijama ili pod utjecajem droga *(jouissance)*, (4) po Barthesu uživanje (*jouissance*) se relativno razlikuje od zadovoljstva (*plaisir*) u smislu u kojem se razlikuju ispisivo i čitljivo teksta, a ispisivi tekstovi prekidima i hijatima izazivaju uživanje, dok čitljivi tekstovi, povlađujući čitaočevim uvjerenjima, stvaraju zadovoljstvo; (5) brechtovsko uspostavljanje etike na opoziciji želje i uživanja, (6) po lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi simptom nije samo šifrirana poruka nego je simptom način na koji subjekt organizira vlastito

uživanje i zato se nije spreman odreći svojeg simptoma u psihoanalitičkoj seansi, drugim riječima, lacanovska definicija kraja psihoanalitičkog procesa je identifikacija sa simptomom, odnosno, analiza postiže svoj kraj kada je pacijent u realnom svojeg simptoma u stanju prepoznati jedinu podršku svojem biću i, zato se pristup znanju plaća gubitkom uživanja *(jouissance)*, i (7) žižekovska post-lacanovska tumačenja ideologije su zasnovana na pomaku od uživanja *(jouissance)* psihoanalitičkog subjekta na uživanje-u-smislu ideološkog subjekta, tj. subjekta u području ideologije, jer ideologije nema bez subjektove identifikacije u društvenom procesu, a to znači bez uživanja-u-smislu (*jouis-sense*).

LITERATURA: Bart3, Bal, Dor1, Fren1, Lac10, Lac11, Lap1, Wrig1, Žiž7, Žiž10, Žiž16, Žiž18, Žiž20, Žiž26, Žiž31, Žiž33, Žiž34

Uživanje u operi kao teorijski problem spektakla. Uživanje u operi je jedan mogući smisao postojanja opere kao umjetničkog djela. Uživanje u operi, bezgranično nekontrolirano uživanje u operskoj ariji koja prerasta u krik, metafora je kojom se opisuje postmoderno uživanje. Opera obećava, izaziva i priziva uživanje u samom glasu koji pjeva i u složenom audio-vizualnom scenskom prizoru (spektaklu). Na primjer, u antičkim ritualima i srednjovjekovnim svjetovnim i duhovnim ceremonijama uživanje u glazbi ili vizualnom kao scenskom izvođenju bilo je tek *sekundarna funkcija* u odnosu na funkcije magijskog, ekstatičkog, komunikacijskog, odnosno, zastupanja moći, vlasti ili služenja, itd. U operi sama opera (scenski događaj, spektakl) ili izvođenje glazbe postaje *objekt* uživanja koji nema druge posebne funkcije. Razlikuju se sljedeća značenja pojma uživanje: (1) Estetsko zadovoljstvo u operi (ili od opere) je posebna vrsta *estetskog iskustva* koje proizlazi iz osjetilnog doživljaja (vid, sluh, tijelo) lijepog, opernog ili umjetničkog iz izvedenog djela. Estetsko zadovoljstvo koje pruža ili nudi operno djelo razlikuje se od osjetilnog doživljaja glazbenog, slikarskog ili pjesničkog djela po tome što nije upućeno jednom specijaliziranom osjetu (sluhu, vidu) nego osjetilnoj artikulaciji tijela kroz odnos sluha i vida u javnom spektaklu. (2) Po Freudu princip uživanja (njem. *Lustprinzip;* franc. *principe de plaisir*) upravlja duševnim funkcioniranjem, jer je cilj ukupne psihičke aktivnosti izbjegavanje neugodnosti i osiguravanje ugode. U tom smislu, princip uživanja u opernom djelu i operi kao svijetu oko djela je vrsta funkcionalnog ekonomskog principa koja operu identificira kao izuzetni sistem pribavljanja ugodnosti ili sudjelovanja u raspodjeli (društvenoj razmjeni) ugodnosti. Princip uživanja može se prevesti iz psihološkog (individualnog) u društveno područje uživanja, što se zatim može identificirati kao klasni princip. Riječ je o konstituiranju građanske klase koja uspostavlja kriterije slobodnog vremena i uživanja u izuzetnim primjercima za uživanje koji su određeni ravnotežom vremena rada i proizvodnje društvenih vrijednosti (robe).Theodor Adorno ukazuje na društveni karakter uživanja i gubitka moći u uživanju, invertirajući psihološke u društvene predispozicije i realizirajući psihološko iz društvenog. On zaključuje: "Opera je počivala na tako brojnim konvencijama da zvuči prazno čim one slušaocu nisu zajamčene tradicijom. Tko se već u svojem djetinjstvu nije naučio diviti operi i uživati njezine čudnovate pretpostavke, prezirat će je kasnije kao starmali barbar ...". (3) Gruba analogija između barthesovskog uživanja u tekstu i u uživanja u operi bi, analogno Barthesovim zamislima, glasila: operna djela su ta koja svojim proturječjima, prekidima i hijatima (suštinskim nehomologijama glazbe, scenskog vizualnog događanja i književnog podteksta /libreta/, odnosno govora i pjevanja, dramskog izvođenja radnje na sceni i plesa, fikcionalnog i doslovnog, narativnog i nenarativnog, vidljivog i nevidljivog, prirodnog i artificijelnog, ezoteričnog i egzoteričnog, itd.) izazivaju uživanje (od ugode do nesvjestice od naslade), dok homologije i uspjele sinteze opernih interformi vode estetskom zadovoljstvu (bezinteresnosti osjetilnog doživljaja). (4) U odnosu na umjetnost, kod lacanovskog *jouissance*, riječ je o bogatoj i raskošnoj metafori koja idealiziranu aseksualnost i neerotičnost estetskog zadovoljstva (Kanta i kantovaca, formalističke modernosti) vraća u područje imperativa koji kao da izriče nad-ja: "Uživaj"! Uživanje je ekstatičko, iako ekstaza nije samo stvar uživanja nego suštinske konstitucije subjekta. U odnosu na operu, uživanje (*jouissance*) koje osigurava glas (vokalna glazba) je transgresija u odnosu na društvenu funkciju, anticipaciju i očekivanje. Uživanje je jedno produženo "JOŠ" koje kao da narušava kroz operu granice erotskog i božanskog (niskog i uzvišenog). Seksualnost i mistika naspram politike prepliću se od Monteverdija (opera *Poppea*) preko Mozarta (opera *Don Giovanni*) do Albana Berga (opera *Lulu*) ili Philipa Glassa (opera *La Belle et la Bète*). (5) u poststrukturalističkim i feminističkim studijima glazbe ukazuje se na stav da je zadovoljstvo (*pleasure*) prije političko nego privatno. Po Susan McClary zadovoljstvo je jedan od bitnih mehanizma pomoću kojih dominantna i hegemona kultura nameće svoj utjecaj i pokazuje svoju moć. Ako se njezina razmatranja primijene na operu, može se reći da je uživanje (*plaisir, jouissance*) u operi politički determinirano u odnosu na borbu između dominantne

hegemone i marginalnih kultura. Ekonomija uživanja audio-vizualnih slika opere je ekonomija raspodjele moći (dominacije) u povijesnom i geografskom društvu.

LITERATURA: Ado12, Cve1, Dolar4, Levin1, Lin1, Novak8, Poiz1, Šuv109

Uživanje u slikanju. Uživanje (franc. *plaisir)* u slikanju je efekt koji nastaje iz odnosa slike i slikara, odnosno, slike i promatrača. Upotrebu pojma uživanja u postmodernističkim teorijama teksta i teorijama slikarstva treba razlikovati od zamisli estetskog bezinteresnog uživanja u europskoj estetičkoj tradiciji poslije Kanta, ali i od pojma uživanja ili naslade (franc. *jouissance)* u lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi, gdje označava *nasladu do padanja u nesvijest* (analogije orgazmičkom uživanju). Pojam uživanja je na novi način postavio teoretičar književnosti Roland Barthes. Njegov pojam uživanja u tekstu se zasniva na tezama da tekst dokazuje piscu da ga želi. Po Barthesu uživanje je izrecivo, a naslada nije. Naslada je neizreciva, bez-glasna, zabranjena, ona se može izreći samo između redova. Uživanje u slikanju je pristup objektu u koji se upisuje manualno-tjelesno uživanje slikara dok slika i pristup objektu iz kojeg se iščitava i rekonstruira uživanje (naslada) slikara tijekom tjelesnog, haptičkog i vizualnog suočavanja sa slikom. Koncept uživanja u slikanju uspostavljen je u francuskom poststrukturalističkom slikarstvu, a razrađivan u postmodernom eklektičnom slikarstvu transavangarde (Francesco Clemente) i neoekspresionizma (Salome).

Slikarstvo francuskih strukturalističkih i poststrukturalističkih slikara i teoretičara slikarstva Marca Devadea i Louisa Canea otkriva u samom potezu, gesti i tragu boje slojevite tragove rada želje i efekte uživanja u slikanju. Uživanje je igra između boli i naslade. Slika sa svojom formalnom strukturom postaje alegorija erotskog tijela koje slikarevim dodirom postaje vlažno od boje (termini imaju psihoanalitičku seksualnu konotaciju). Naslikana seksualnost kod njih ne izbija na površinu slike kao književna pripovjedna, figurativno oblikovana tema slikarstva, nego kao ekonomija ili anti-ekonomija slikareve geste, akumulacija boje na, po i preko površine. Za njih slikarstvo nastaje iz ekonomije seksualnosti. Stvarna vrijednost modernog slikarstva događa se u rasponu od podloge koja postaje površina (formalna razina) i površine koja anticipira alegorijsku mogućnost objekta samog uživanja koje vodi uživanju i, zatim, perverznoj nasladi. Marc Devade i Louis Cane su pikturalnu napetost između formalnog i psihoanalitičkog preuzeli iz američkog apstraktnog ekspresionizma Pollocka, Rothka, Newmana, zatim su je primijenili na pikturalne modele Picassa, Matissea i, svakako, Cézannea. U takvom okviru cjelokupna povijest slikarstva postaje prostor slikarskog i paralelnog teorijskog raspravljanja razlika i identiteta prikazivanja, izražavanja, komponiranja, konstruiranja i gestualnog upisivanja. Devadeove i Caneove provokacije slike kao objekta želje (pikturalna anticipacija), uživanja (izvršenje u pikturalnom polju i efekta pikturalnog) i naslade (pojačanje doživljaja uživanja efekata pikturalnog) ukazuju na pravi problem slikarstva, a to je otpor (trenje, klizanje, opiranje, nadraživanje) koji se uspostavlja između slikarstva kao tjelesne akumulacije i jezika kao odlaganja tijela.

LITERATURA: Brej8, Brej9, Brej14, Brej16, Den50, Dev1, Dev2, Dev3, Dev4, Dev6, Dev7, Medv1, Medv2, Medv14, Oliv4, Oliv5, Oliv6, Oliv7, Oliv9, Oliv11, Oliv12, Šuv137

Uživanje u tekstu. Zamisao uživanja u tekstu (franc. *plaisir du texte)* uveo je Roland Barthes da bi ukazao na svijet jezika čije brujanje on osluškuje, podražava i prikazuje kroz features poližanrovska pisanja i stvaranja tekstualnih tijela. Zamisao zadovoljstva u tekstu je iskorak iz proznanstvene strukturalističke semiotičke i semiološke rasprave prirode književnog teksta i teksta kulture u poststrukturalistički produktivni tekst koji daje pravo glasa racionalnosti i subjektivnoj erotici pisma (*écriture*). Barthes ukazuje na prijelaz od znanstvenog teksta kao estetičkog teksta (govora o osjetilnom doživljaju) na estetski tekst (govor tjelesnog doživljavanja/uživanja, zadovoljstva i naslade/tijela tekstom i teksta tijelom). Strukturalistički tekst ostavlja autora u povlaštenom položaju objektivnog znanstvenika ili nadređenog subjekta koji zna i ima metarazinu. Strukturalistički autor je uvijek izvan teksta. Naprotiv, poststrukturalistički tekst ukida privilegije objektivnog razlikovanja pisca i čitaoca, suočavajući ih s radom želje, uživanja, zadovoljstva, naslade, odnosno subjektivnosti: "Tekst koji pišete mora mi dokazati da me želi." Tekst ne objašnjava i ne interpretira nego zavodi. S druge strane, tijelo se produžava kroz tekst. Uživanje, naslada, zavođenje i erotizam pisanja postavljaju tekst kao privid (alegoriju) tijela i neograničenih mogućnosti poigravanja s tijelom zadovoljstva. U tom smislu Barthes piše svoja kasna djela o japanskoj kulturi, o fenomenu fotografije, o ljubavnom govoru kao tumaranju ili o samom Rolandu Barthesu u nedokučivom spletu pisanja, čitanja, imenovanja, povezivanja i rasipanja identiteta.

LITERATURA: Alpha1, Bart2, Bart3, Bart4, Bart8, Bart11, Bart13, Bart 14, Bart16, Bart17, Bart20

V

Vešč'. Časopis *Vešč'* (Objekt), s podnaslovom "internacionalni pregled suvremene umjetnosti", pokrenuli su El Lissitzky i Ilja Erenburg u Berlinu početkom 1922. Objavljena su dva broja. Časopis je okupljao autore konstruktivističkog usmjerenja u slikarstvu, kiparstvu, književnosti, teatru, filmu, glazbi i arhitekturi. Lissitzky je oblikovao časopis u novom konstruktivističkom duhu napuštajući suprematističku estetiku manualnog rada. Prema Lissitzkom i Erenburgu, cilj časopisa je bio zalaganje za konstruktivističku umjetnost koja ne ukrašava nego organizira život. Razlika između Erenburgovog umjerenog i Lissitzkyjevog radikalnog stava je rezultirala prezentacijom kompromisne verzije konstruktivizma, što znači do anticipiranja zamisli 'nove umjetnosti' i 'modernog izraza'. U časopisu su, između ostalih, surađivali Vsevold Mejerhold, Aleksandar Tairov, Gordon Craig, Jules Romains, Vladimir Majakovski, Boris Pasternak, Sergej Jesenjin, Ivan Goll, Gino Severini, Le Corbusier, Ivan Puni, Aleksandar Rodčenko, Kazimir Maljevič i Vladimir Tatljin.

Lissitzky je nakon dolaska u Berlin 1921. počeo europsku turneju, šireći zamisli ruskog suprematizma i sovjetskog konstruktivizma. Sudjelovao je u stvaranju nove internacionalne konstruktivističke umjetnosti kroz suočavanja ruskog ili sovjetskog konstruktivizma s njemačkim *Bauhausom* i nizozemskim *De Stijlom*. Kongres internacionalnih progresivnih umjetnika održan je u Düsseldorfu od 29. do 31. svibnja 1922. Kongres su organizirali, između ostalih, Theo van Doesburg, Hans Richter i El Lissitzky, a brojni umjetnici su potpisali deklaraciju *Osnivačka proklamacija ujedinjenja progresivnih internacionalnih umjetnika.*

LITERATURA: Bann1, Bow3, Great1

Video umjetnost. Video umjetnošću se naziva umjetnički rad zasnovan na upotrebi video i televizijske tehnike. Osnovnu opremu video tehnike čine elektronska video kamera, magnetoskop i monitor.

Televizija je medijski sistem koji može biti: (1) makro ili masovna televizija - službena, državna, nacionalna i komercijalna televizija, (2) megatelevizija ili satelitski emitirana televizija koja je nastala tehnološkom evolucijom makrotelevizije, (3) mezo-televizija ili regionalna televizija koja se tehnički realizira kao kablovska televizija i (4) mikrotelevizija zasnovana na pokretnoj video opremi (galerijske, muzejske, klupske instalacije video tehnike).

Video umjetnost je nastala u tri institucionalna i kontekstualna okvira: (1) eksperimenti u televizijskim institucijama, (2) filmski eksperimenti i (3) neoavangardni i postavangardni umjetnički eksperimenti. Anticipiraju je 60-ih godina neodadaistički i fluksus radovi s televizorima, televizijom i videom Nam June Paika, Lesa Levinea kao i video instalacije body art umjetnika Brucea Naumana. Prve izložbe video umjetnosti organizirane su tijekom 1968. godine. Prva europska projekcija video umjetnosti održana je na izložbi *Prospekt* u Kölnu 1969. Godine 1970. njemački producent Garry Schum otvorio je video galeriju.

Za početno razdoblje video umjetnosti karakteristična su tri pristupa: (1) upotreba video tehnike za dokumentiranje procesualnih umjetničkih radova, (2) istraživanje video tehnologije i produciranje video djela koja teže postizanju estetskh učinaka elektronskom slikom i (3) primjena video tehnike u performansima gdje je video element akcije umjetnika. Serije video djela nazvane *Land art* (1969.) i *Identifikacije* (1970.), u produkciji Garryja Schuma, koje su realizirali Walter De Maria, Richard Long, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Joseph Beuys, Daniel Buren i Ulrich Rückriem, primjeri su upotrebe videa kao sredstva dokumentiranja procesa rada i intervencije u prostoru. Eksperimenti s video tehnologijom povezani su sa strategijama konceptualne umjetnosti (dokumentiranje) i postkonceptualističkim tehnološkim, jezičkim i semiotičkim analizama medija, a nastavljaju se i na iskustva neokonstruktivizma i tehnološke umjetnosti.

Primjena video tehnike u performansima inicirana je: (1) da bi publika izvan prostora performansa pratila performans sinkrono njegovom odvijanju, (2) da bi umjetnik prikazao minimalne pokrete ili detalje akcije koje publika ne vidi iako direktno prati performans i (3) da bi umjetnik pokazao i prikazao svoje ideološke, psihološke i tjelesne odnose prema video slici ili tehnici. Marina Abramović je performans *Ritam 4* (1974.) prenosila preko galerijskog video sistema jer publika zbog tehničkih razloga nije mogla prisustvovati procesu rada. Umjetnica se tijekom performansa približavala ventilatoru koji je stvarao jako strujanje zraka koje je ona pokušavala udahnuti.

Dennis Oppenheim je u performansu iz 1974. zaustavljao pauka svojim dahom. Cijela akcija publici ne bi bila vidljiva da je umjetnik nije projicirao na monitoru. Richard Kriesche je pucao u monitor dok ga je kamera snimala kako nišani iz pištolja, a rad je završen pogotkom i razaranjem video monitora i nestankom slike.

Tijekom 70-ih i 80-ih godina nastaju video radovi nazvani video skulptura ili video instalacija. Video skulptura je objekt načinjen od više video monitora koji projiciraju elektronsku sliku. Video skulptura se zasniva na podudarnosti ili nepodudarnosti televizijske slike i strukture objekta koju čine ili su u nju ugrađeni monitori. Video skulptura je objekt s ekranima, što znači da se promatrač suočava s dva različita fenomena: (1) s konkretnim prostornim objektom i (2) s virtualnim objektima koje prikazuje ekran. Video instalacija je prostorni odnos predmeta i video sistema (kamera, monitor). Slično video skulpturi, video instalacija je zasnovana na suočavanju konkretnih prostornih i virtualnih prostorno-vremenskih odnosa. Video skulpture i video instalacije ostvario je Nam June Paik. Njegov rad *Video zastava* (1986.) je video skulptura koju čine osamdeset i četiri monitora koji sastavljaju sliku američke zastave, a rad *Video Buda* (1974.) je video instalacija: na stolu s bijelim stolnjakom postavljen je kip Bude a nasuprot njemu monitor i kamera, na monitoru se projicira video slika kipa.

Tijekom druge polovine 70-ih i tijekom 80-ih godina video umjetnost se razvijala prema narativnom i simboličkom (metaspiritualnom) prezentiranju različitih sadržaja, u rasponu od feminističkih video radova Ulrike Rosenbach i Dare Birnbaum do postmodernističke elektronske slike kao odraza svijeta prirode u radovima Billa Viole ili svijeta kulture u radovima Laurie Anderson i grupe *General Idea*. Postmodernistička video umjetnost se tijekom 80-ih i 90-ih godina razvijala u dva smjera: (1) narativni video rad blizak televizijskoj drami ili igranom filmu i (2) tehnoestetski eksperimenti s virtualnim i simulacijskim prostorima.

Počeci video umjetnosti u Jugoslaviji datiraju s početka 70-ih godina i nastaju u okviru konceptualne umjetnosti i performansa. Prvi video rad u Jugoslaviji realizirali su Nuša i Srečo Dragan *Bijelo mlijeko bijelih grudi* 1969. godine. Video je korišten kao sredstvo dokumentiranja ili realizacije konceptualne analize prirode umjetnosti. Tijekom 80-ih nastaju narativni, feministički, metaspiritualni i politički postmodernistički video radovi. U video umjetnosti su djelovali ili djeluju: Marina Abramović, Braco Dimitrijević, Radomir Damnjanović Damnjan, Ivan Ladislav Galeta, Marina Gržinić, Aina Šmid, Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Neša Paripović, Čedomir Vasić, Mihajlo Ristić, Vladan Radovanović, Mladen Stilinović, Ilija Šoškić, Raša Todosijević, Goran Trbuljak, Miha Vipotnik, grupa Borghesia, Zemira Alajbegović, Neven Korda, Marko A. Kovačič, Marko Košnik, Marko Peljhan, Ema Kugler, Ivan Marušić Klif, Vlado Zmić, Ksenija Turčić.

LITERATURA: Artv1, Barbar1, Battc5, Bor1, Bor3, Gr9, Juds1, Kraus2, Len1, Miloš1, Morg4, Mors1, Paik1, Pur1, Ris1, Sti2, Sus1, Šuv114, Tim2, Ulm5, Vid1, Videod1, Videod2, Weib1

Viđenje. Viđenje je čin opažanja okom kojim optičko postaje vizualno. U postmodernim teorijama razlikuje se viđenje i vizualno. Viđenje je ono što oko u danom činu vidi, tj. neposredno vizualno iskustvo, a ne sve ono što kao optičko i potencijalno vizualno postoji. Viđenje je uvijek socijalizirano i time određeno ideologijom i fantazmom, tj. ekranom koji razdvaja ili povezuje subjekt i realnost. Po Normanu Brysonu između subjekta i svijeta (realnosti) nalaze se mnogi diskursi koji konstituiraju potencijalnu vizualnost; vizualno se očituje kao kulturna konstrukcija ili produkcija određenog smisla i, preciznije, smislenog okvira (konteksta) svakog pojedinačnog viđenja. Martin Jay razlikuje dvadeset i jedan verbalni izraz kojim se metaforično opisuje čin vizualnog iskustva. Na primjer, to je pojam gledati (engl. *watch*, lat. *vigilare*, franc. veiller), pokazati (engl. *demonstrate*, lat. *monstrare)*, gledati u ili opaziti (engl. *inspect, look at, observe*, lat. *specere)*, vidjeti ili zapaziti (engl. *scope*, lat. *scopium)*, gledište (lat. *synopsis)*, itd.

LITERATURA: Božič7, Božič10, Crar3, Harr29, Hug1, Sin2, Gled1, Bry1, Bry4, Fos4, Jay2, Jay3, Kraus16, Melv5, Pollo1

Virtualna umjetnost. Virtualnom umjetnošću se naziva umjetnost koja nastaje elektronskim simulacijama slike, zvuka, mirisa, dodira. U postmodernističkim teorijama simulacionizma i tehnoloških prikaza, autori kao što su Jean Baudrillard i Paul Virilio pokazuju da je svaka slika virtualna. Ekranske slike videa i kompjutora stvaraju sliku virtualne realnosti. Svaka slika, fotografija ili filmski kadar mogu biti virtualizirani unošenjem u kompjutor, transformacijom u softverski zapis (kompjutorski jezik) i transformacijama softverskog zapisa koje se zatim prevode u sliku, zvuk ili tekst. Po Baudrillardu danas ne postoji jednoznačan odgovor na pitanje "Da li sam ja ljudsko biće ili stroj?" Realno i subjektivno, čovjek je ljudsko biće, a virtualno i praktično, on je stroj. To stvara antropološku neizvjesnost koja karakterizira dramu postmoderne epohe.

LITERATURA: And1, Aug1, Baud3, Baud8, Baud11, Baud14, Duf3, Far1, Grosz2, Grž11, Grž16, Hayles1, Heim1, Holtz1, Lovin1, Mors1, Massu2, Otra1, Strc1, Vir2, vir3, Vir4, Vir5, Virtual1

Virtualna realnost. Virtualnom realnošću (engl. *virtual reality)* ili cyberprostorom (engl. *cyberspace)* nazivaju se različiti oblici povezivanja tehničkih sistema (kompjutora, televizije, kiborga ili robota) s ljudskim bićem. Pojam cyberspace uveo je pisac William Gibson 1984. da bi opisao artificijelne prostore kompjutorskih simulacija. Elektronski uređaji kao što su video kamere, skeneri i terminali postaju produžeci ljudskog tijela, po Viriliu proteze koje čovjeka transformiraju u artificijelni kibernetički organizam (kiborg). Zamisli virtualne realnosti ili cyberprostora tijekom 80-ih i 90-ih postaju bitne za djelovanje vizualnih umjetnika koji povezuju tehnologiju, industrijski dizajn, masovne medije i strategije simulacije u visokoj umjetnosti. Virtualna realnost u postmodernističkom smislu nije efekt pojedinačne površine (slike, skulpture, ekrana) nego globalna, a to znači ambijentalna simulacija realnosti. Virilio ukazuje da su globalizacija i virtualizacija, tj. svijet kao artificijelni elektronski prikaz, istovremeni procesu transformacije ljudskog svijeta u virtualni tehnološki svijet. Novi tehnološki svijet je: (1) svijet sažimanja vremena i prostora u trenutnu informaciju i (2) svijet prekoračivanja biološke granice čovjeka njegovim povezivanjem s kibernetičkim sistemom. Kompjutorski ili video prostori Jenny Holzer, Dare Birnbaum, Billa Viole, Catherine Ikam, Jeffreyja Shawa, Michaela Naimarka, Dalibora Martinisa, Sanje Iveković su artificijelni simulacijski elektronski prostori koji elektronske teleinformacije preobražavaju u vizualni svijet potencijalne realnosti. Alan Rath koristi model kiborga (engl. cyborg), tj. umjetno tijelo (humanoid) koje preko senzora reagira na vizualne i akustičke promjene u prostoru koje promatrač izaziva krećući se pokraj i oko rada. Njegovi tehno-objekti nisu humanoidi po vizualnom izgledu (on ne radi s vizualnim prikazima figure) nego po postignutom poretku senzornih (u metaforičkom smislu osjetilnih) reakcija stroja-objekta-skulpture.

LITERATURA: And1, Aug1, Baud3, Baud8, Baud11, Baud14, Far1, Grosz2, Grž11, Grž16, Grž30, Hayles1, Heim1, Holtz1, Lovin1, Mors1, Massu2, Otra1, Paulc1, Strel, Vir2, vir3, Vir4, Vir5, Virtual1

Virtualno. Virtualno je u likovnim umjetnostima slikovna ili skulpturalna površina koja se promatra kao živi likovni prikaz, izraz ili intervencija, a ne kao doslovna materijalna i predmetna površina. Učiniti površinu virtualnom i oživjeti je u likovnom smislu, znači uspostaviti proces transformacije aktualno i konkretno prostorno danog platna ili papira u virtualni prostor koji je primarna iluzija umjetničke vizije. Primarna iluzija prostora javlja se pri prvom potezu kistom ili olovkom koji potpuno usredotočuje duh na oslikanu površinu i neutralizira materijalne granice viđenja. Funkciju stvaranja primarne iluzije imaju i linija i ton i volumen. Reći za skulpturu da ostvaruje virtualni volumen znači da ona ostvaruje efekt vidljivog prostora oživljenog (vitalnog) pomoću neke organske aktivnosti u svojem središtu (Susanne Langer). Svako pravo umjetničko djelo teži pojavi nečeg izdvojenog i različitog od okoline. Najneposredniji dojam koji stvara je dojam različitosti od stvarnosti. To je dojam iluzije koja obavija predmet, čin, izjavu ili tijek zvukova koji čine djelo. Najočitije virtualne pojave u prirodi su optički vidljive, ali neopipljive, na primjer, duga i optičke iluzije. Po Susanne Langer slika je čisti virtualni predmet. Njezina je važnost u činjenici da nije upotrebljiva u praktične svrhe, odnosno, smatra se cjelovitim bićem isključivo vizualnih svojstava i odnosa. Vidljivi karakter površine je njezina cjelokupna suština. Virtualna prostorna slika na umjetničkoj slici je suprotnost realnoj prostornoj slici predjela u prirodi. Virtualne slike su ukorijenjene u vrijednostima realnog prostora slike, ali ih nadilaze. Realni, aktualni i konkretni aspekti slike se stvaralačkim radom umjetnika i stvaralačkom recepcijom promatrača preobražavaju u virtualni prikaz predmeta, prostora i pokreta.
U kritici minimalne umjetnosti modernistički teoretičar umjetnosti Michael Fried pokazuje da su djela minimalne umjetnosti, zato što nisu virtualna, manje umjetnička nego što su doslovna prisutnost konkretne i aktualne površine, predmeta i prostora. Modernističko slikarstvo od Henrija Matissea preko Jacksona Pollocka do Kennetha Nolanda teži izuzetnoj razlici običnog predmeta i površine koja se naziva umjetničkom slikom.

LITERATURA: Božič2, Božič3, Frie2, Frie3, Green1, Green6, Langer1, Langer2, Langer3, Read3, Rot6, Sm1

Visoki modernizam. Visokim modernizmom se naziva elitna i ezoterična umjetnička praksa zasnovana na vrijednostima individualnog stvaranja, originalnosti, autonomije izražavanja i visokog estetizma. U likovnim umjetnostima pojam visokog modernizma označava epohu koja započinje Drugim svjetskim ratom, kada umjetnici iz Europe emigriraju u Francusku, Englesku i SAD, stvarajući internacionalni jezik modernističke umjetnosti. Zamisli visokog modernizma vezane su za SAD i New York kao novi centar svjetske umjetnosti. Po Charlesu Harrisonu, povijest modernizma poslije Drugog svjetskog rata određuju dva suprotstavljena koncepta modernosti: (1) koncept visokog modernizma koji ideje i vrijednosti autonomije apstraktnog umjetničkog djela dovodi do vrhunca i estetičke dogme, i (2) kritički

koncept visokog modernizma koji zamisli intuicije, spontanosti, ekspresije, estetike i ideologije vidi kao oblike vrijednosne, značenjske i političke organizacije društva, kulture i svijeta umjetnosti, a ne kao po sebi razumljive odrednice umjetnosti (neodada, fluksus, djelomično pop art, neokonstruktivizam). Greenbergovska koncepcija visokog modernizma kao estetička teorija slikarstva dominantna je od kasnih 40-ih do sredine 60-ih godina. Danas se u teoriji s njom najčešće identificira pojam visokog modernizma. Za Harrisona greenbergovski visoki modernizam (od apstraktnog slikarstva do postslikarske apstrakcije) je izraz hladnoratovske politike i koncepta autonomne umjetnosti kao kulture kasnog kapitalizma Sjedinjenih Američkih Država.

LITERATURA: Fuo6, Day2, Burgin2, Den89, Den98, Den99, Den101, Den104, Den105, Gal, Green10, Green11, Green12, Green13, Guilb1, Harr12, Harr14, Harr33, Harr43, Oliv2, Šuv57, Ug2, Woo6

Višemedijska umjetnost. Višemedijskom umjetnošću se najčešće naziva multimedijalna umjetnost, ali prema Vladanu Radovanoviću *višemedijsko* nije prijevod termina *multimedij* nego označava najšire shvaćenu umjetnost što obuhvaća medije koji djeluju na različite osjete (vizualni, zvučni, taktilni), medije s obzirom na vrstu znakova (na primjer, glazbeni i govorni - oba su zvučni, zapis i slika - oba su vizualni), i medije s obzirom na registriranje, skladištenje/obradu, izlaz signala (magnetna traka, film, video, holografija, digitalni mediji). Opseg zastupljenosti medija u djelovanju na različite osjete kreće se od najmanje dva do svih koji postoje. Osim najmanjeg obaveznog broja pokrenutih medija, nijedan drugi parametar nije strogo određen. Otvoreni su, dakle, vrsta međusobnog odnosa medijskih sastavnica, odnosno, stupanj njihove integriranosti (one mogu biti samo vremenski postavljene jedna pored druge, mogu biti spojene ili stopljene), stupanj determiniranosti svake sastavnice (mogu biti uređene na sve načine između krajnjeg determinizma i indeterminizma), način fiksiranja sastavnica ovisno o sudjelovanju osoba koje donose umjetničke odluke (mogući su svi načini organiziranja struktura između krajnje neinteraktivnosti i interaktivnosti).

Zamisao višemedijske umjetnosti se može primijeniti na brojna eksperimentalna djela neodade, fluksusa, procesualne umjetnosti, performans arta, ambijentalne umjetnosti itd. u kojima se sintetski, prošireno ili paradoksalno povezuju različiti umjetnički mediji ili njihovi efekti. Umjetnička djela izvedena kao instalacije ili performansi s različitim medijskim uređajima ili sistemima mogu se smatrati karakterističnim višemedijskim djelima. Na primjer, djelo Nam June Paika *Video-Buddha* (1974.) je višemedijsko djelo nastalo izvođenjem instalacije kao odnosa skulpture (Budin kip) i video sistema kojim se snima i reproducira slika prisutnog kipa Bude. Drugim riječima, efekt odnosa skulpturalne figure i video slike čini višemedijski efekt.

LITERATURA: Barbar1, Biri2, Bor1, Ćos3, Haus1, Higg1, Radov5, Radov6, Radov12, Radov13, Radov17, Radov19, Rush1

Vitalno. Vitalno je naziv za modernističku skulpturu zasnovanu na slobodnoj formi, arhetipskim univerzalnim ikoničkim ili aikoničkim simbolima, magijskom izrazu umjetnika i višesmislenosti (metaforičnosti) značenjskih efekata likovne forme. Zamisao vitalnog srodna je zamisli ekspresivnog ili izražajnog, što znači da se od umjetničkog djela, a prije svega njegove forme, očekuje učinak koji nadilazi optički doživljaj i omogućava složenije psihološke, duhovne, mentalne i egzistencijalne doživljaje. Vitalno djelo zasnovano je na slobodnoj kiparskoj formi, koja može biti figurativna ikonička forma, deformirana i apstrahirana figurativna forma, kao i apstraktna aikonička forma. Slobodna forma je arhetipska jer prikazuje asocijativne oblike prepoznatljive kao univerzalni oblici koji reprezentiraju organski rast, geološke procese, biološka strukturiranja ljudske ili životinjske figure, prirodne sile. Na primjer, ljudska figura u skulpturama Henryja Moorea nije konkretna figura nego oblik koji reprezentira univerzalni oblik ljudskog tijela. Vitalističko djelo je magijsko po tome što kipar svojim radom, gestom i tragom oživljava mrtvu materiju predmeta tako da ona djeluje i prenosi energiju, emocije, značenja i ideje. Takvo djelo je prožeto misterijem egzistencije (postojanja i prisutnosti). Za razumijevanje i interpretiranje vitalističke skulpture bitna su filozofska djela fenomenologije i egzistencijalizma, odnosno, psihoanalitičke teorije arhetipa Carla Gustava Junga. Vitalistička djela su višeznačna budući da su istovremeno i figurativna (ikonička) i apstraktna (aikonička), zato što istovremeno predstavljaju, izražavaju i djeluju, odnosno, nalikujući prirodnom poretku materije i visokokultiviranom umjetničkom radu. Mogu se promatrati nevinim okom poput bilo kojeg prirodnog fenomena (erozija zemlje, plima i oseka, sedimentiranje minerala) i učenim okom, kao najsloženija simbolička djela i tvorevine kulture.

Engleski povjesničar umjetnosti Herbert Read razradio je pojam vitalizma i vitalnog u skulpturi. Po Herbertu Readu modernu umjetnost karakteriziraju dvije dominantne velike tendencije ili smjera: konstruktivizam (zasnovan na ostvarivanju racionalne pročišćene

harmoničnosti) i vitalizam (zasnovan na slobodnim višeznačnim arhetipskim formama). Nakon nagovještaja u pionirskim djelima Constantinea Brancusija, vitalizam se javlja u skulpturama Pabla Picassa nastalim poslije 1930. godine, a karakterizira ga prožetost isključivo magijskim elementom: figurama se nastoji prikazati određene životne sile društvenog značaja - duša (anima) koju ljudi udahnjuju svim predmetima. Vitalno je za modernog kipara ostvarivanje žive forme, osjećaja živosti, vizualne, likovne, predmetne i prostorne energije koja struji kroz sve stvari i koju umjetnik mora prenijeti u svoja djela kako bi ona uzbudila druge ljude. Po Readu vrhunac vitalizma ostvario je engleski modernistički kipar Henry Moore. Moore je autopoetički definirao pojam vitalnosti 1934. godine: "Vitalnost i snaga izraza. Za mene djelo prvo treba imati svoju vlastitu vitalnost. Pri tome ne mislim na odraz vitalnosti života, pokret, fizičke akcije, nemir, igre i tako dalje nego na to da djelo u sebi može sadržavati nabijenu energiju, svoj vlastiti intenzivni život, neovisno o predmetu koji predstavlja. Ako djelo ima ovu snažnu vitalnost mi za njega ne vezujemo pojam lijepog. Ljepota u kasnogrčkom ili renesansnom smislu nije cilj moje skulpture. Između ljepote izraza i snage izraza postoji razlika u funkciji. Namjera prve je da se dopadne osjetilima, dok druga ima duhovnu vitalnost koja je za mene uzbudljivija i prodire dublje od osjeta. Budući da cilj djela nije reprodukcija prirodnog izgleda stvari, djelo nije bijeg od života - nego možda prodor u stvarnost (...) izraz značenja života, poticaj na veći napor življenja." Mooreova djela koja pokazuju zamisao vitalnosti, odnosno, izražavaju životnu energiju su *Kompozicija* (1931.), *Ležeća figura* (1945.-1946.), *Unutrašnji i vanjski oblici* (1953.-1954.), *Glenkilnski križ* (1955.-1956.), *Stojeća figura (Oštrica noža)* (1961.). Ako se zamisao vitalizma prihvati kao odrednica modernističke skulpture u razdoblju između kasnih 20-ih i ranih 60-ih godina, karakteristična su djela: *Ležeći akt s gitarom* (1928.) i *Figura* (1926.-1930.) Jacquesa Lipchitza, *Model za spomenik* (1929.) Pabla Picassa, *Probijena forma* (1931.) i *Jedinstvena forma (spomenik)* (1961.-1962.) Barbare Hepworth, *Ljudska izraslina* (1933.) Jeana Arpa, *Komplementarne forme* (1956.) Olge Jevrić, *Volviški kamen* (1958.) Moricea Lipsija, *Mandragora* (1959.) Seymoura Liptona, *Torzo* (1956.-1962.) Alberta Vianija, *Lama* (1961.) Williama Turnbulla, *Metalna skulptura 22* (1962.) Dušana Džamonje, *Dvostruka forma* (1962.) Olge Jančić, *Portret Bojana Bema* (1965.) Koste Bogdanovića, *Allein III* (1971.) Branka Ružića.

LITERATURA: Asht1, Cau1, Curtis1, Gie1, Green2, Kraus3, Langer1, Langer3, Read2, Read3, Read5, Read6, Rit1

Vizualizacija. Vizualizacija je proces predočivanja i prevođenja nevizualnih pojavnosti, koncepata, mentalnih slika, jezičkih formulacija, logičkih i matematičkih shema i formula u vizualnu formu ili strukturu. Zamisao vizualizacije je razrađena u konstruktivizmu i neokonstruktivizmu postupcima prevođenja matematičkih brojčanih nizova u vizualne. Na primjer, brojčani niz 1 1 1 1 1 prevodi se u vizualni niz kosih linija / / / / /. S vizualizacijama matematičkih modela radili su, između ostalih, François Morellet, Vladimir Bonačić, Juraj Dobrović i Ivan Picelj. Slovenska grupa *OHO* vizualizirala je nevizualne pojavnosti temperature, sile gravitacije i vremena u procesualnoj i konceptualnoj umjetnosti. Marko Pogačnik je realizirao prostornu instalaciju s utezima koja je vizualizirala djelovanje sile teže, a David Nez odnos grijalice i termometra, ukazujući na vizualno praćenje nevizualnog toplinskog procesa.

LITERATURA: Den63, Hew1, Oho9, Novet3

Vizualna istraživanja. Vizualna istraživanja su interdisciplinarna proznanstvena proučavanja vizualne percepcije i vizualnog oblikovanja. Proučavanje vizualne percepcije utemeljeno je u teorijskoj i eksperimentalnoj psihologiji u rasponu od teorije Gestalta do kognitivne psihologije. Proučavanja psihologije su opća razmatranja vizualne percepcije i nisu nužno povezana s problemom vizualne percepcije u umjetnosti. Vizualna percepcija u umjetnosti proučava se u estetici, filozofiji umjetnosti, psihologiji umjetnosti, teoriji umjetnosti i teoriji umjetnika. Vizualnom percepcijom naziva se prijem vizualne informacije i njezino razumijevanje. Suvremene teorije vizualne percepcije definirane su slijedećim načelima: (1) vizualna percepcija uvjetovana je neurofiziološkim i mentalnim aspektima ljudskog organizma (internalističke teorije), (2) vizualna percepcija uvjetovana je vanjskom prirodom ambijentalne svjetlosti i svjetlosnom informacijom (eksternalističke teorije) i (3) vizualna percepcija uvjetovana je jezičkim i semiotičkim sposobnostima subjekta percepcije i njegove kulture (relativističke lingvističko-semiotičke teorije). Istraživanje vizualnog oblikovanja pripada poetičkim i pedagoškim teorijama proučavanja zakonitosti vizualne percepcije, vizualnog prikazivanja i oblikovanja. Teorije vizualnog oblikovanja ili teorije forme proučavaju se na umjetničkim, arhitektonskim i školama dizajna. Modernu teoriju forme zasnovali su umjetnici predavači na Bauhausu. Vizualno oblikovanje je artikulacija pikturalnih i plastičkih aspekata slike, skulpture, grafike, fotografije, filma i tipografije kojom se ostvaruju estetske i značenjske vrijednosti umjetničkog djela.

Vizualna istraživanja su skup teorijskih pretpostavki, koncepata i metoda istraživanja, proučavanja, opisivanja, objašnjavanja, interpretiranja i konstruiranja vizualnih fenomena razvijenih u neokonstruktivizmu i konceptualnoj umjetnosti.
Za neokonstruktivizam, čiji je značajni predstavnik francuska grupa *GRAV*, vizualna su istraživanja zasnovana na proznanstvenom, inženjerskom i tehnoludističkom konceptu, odnosno istraživanju prirode vizualnih (svjetlosnih i optičkih fenomena) i primjeni dobivenih rezultata na projektiranje i konstruiranje svjetlosnih i optičkih umjetničkih radova (objekata i ambijenata). Prema Manfredu Massironiju u konstruktivizmu je razvijeno osam modela vizualnih istraživanja: (1) naslijeđe konkretizma inicirano i razvijeno radom Johannesa Ittena, Josefa Albersa, Maxa Billa, Alexandera Caldera, Friedera Nakea i Piera Dorazia, (2) razvoj monokromije zasnovan na ponavljanju istovjetnih elemenata bez varijacija (Yves Klein, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Francesco Lo Savio), (3) strukturalna djela neokonstruktivističkog karaktera zasnovana na upotrebi različitih materijala (grupa *Uno*, Vjenceslav Richter), (4) sheme cikličkog zasićenja, modeli psihologije percepcije, odnosi lik-podloga, obrnute perspektive (Victor Vasarely, François Morellet, Bridget Riley), (5) dojam pokreta kao rezultat promjene mjesta gledanja ili upada svjetlosti (Yaacov Agam, Jesus Raphael Soto), (6) shematizacija pokreta u progresivnim varijacijama (Enzo Mari), (7) djela koja se mijenjaju ovisno o rukovanju gledaoca (Bruno Munari, Enzo Mari, Karl Gerstner, Herman Richter), (8) kinetička djela pokretana mehaničkom sredstvima (Gerhard von Graevenitz, Julio Le Parc). Smisao vizualnih istraživanja u neokonstruktivizmu je ispunjenje zahtjeva egzaktnog teorijskog i znanstvenog istraživanja zakonitosti stvaranja i recepcije umjetničkog djela, budući da je osnova svakog estetskog doživljaja djelo, tj. recipročni odnos primaoca-oka i izvora-djela.
U konceptualnoj umjetnosti od Sola LeWitta i Mela Bochnera do *Grupe 143* vizualna istraživanja zasnovana su kao internalistička istraživačka praksa, što znači kao interpretacija i konstruiranje vizualnih struktura suglasno s njihovim mentalnim zamislima ili jezičkim shemama.

LITERATURA: Arg4, Bens6, Bent1, Bih6, Bih9, Bih10, Burnh6, Den2, Kele1, Kele3, Kompj1, Den102, Novet1, Novet2, Novet3, Parc1, Sus5, Sus7, Sus8

Vizualna kultura. Vizualnom kulturom se naziva vizualnim putem identificirano okružje ljudske egzistencije. U teoriji umjetnosti se razlikuju tri uobičajena pristupa vizualnoj kulturi:

1. Vizualna kultura je skup razvijenih, vrijednih, značajnih i određujućih načina i oblika vizualnog stvaranja, opažanja i razumijevanja vanjskog artificijelnog svijeta. Vizualna kultura se, zato, definira kao obrazovna i odgojna djelatnost njegovanja, čuvanja i razvijanja sposobnosti i moći ljudskog osjetilnog, a to u ovom slučaju znači vizualnog opažanja.
2. Vizualna kultura je vizualno okruženje, vidljivi kontekst ili svijet čovjeka stvoren njegovim individualnim ili kolektivnim radom. Vizualna kultura se zasniva na vizualnim ili nevizualnim ali na vizualno referentnim: osjetilnim pojavama, značenjima, vrijednostima, identitetima, itd. Pritom, vizualna kultura je aktualna (realna, sada-prisutna) i povijesna (realizirana, nekada-prisutna ali kroz tragove nazna-čena) vizualna pojavnost ljudskog društva i njegovih predodžbenih modusa. Primjer promoviranja vizualne kulture kao idealnog bihevioralnog prostora u jednoj epohi su bile arhitektonske i dizajnerske konstrukcije za velike svjetske izložbe. S druge strane, vizualna kultura je postala element masovne, medijske i popularne kulture poslije 60-ih godina ulaskom u sve pore javnog i privatnog izgleda i ponašanja.
3. Vizualna kultura je teorijska disciplina koja se bavi analizom i interpretacijama strukturiranja, funkcioniranja i djelovanja prirodne i artificijelne vizualnosti u ljudskom društvu. Vizualna kultura je teorija društvenih mehanizama vizualnog prikazivanja, izražavanja, konstruiranja, ponašanja, kao i vizualne percepcije i recepcije.
4. Vizualna kultura se, kao disciplina antropoloških studija bavi univerzalnim problemima vizualnosti u ljudskom društvu ili ljudskom rodu.
5. Vizualna kultura se, kao disciplina kulturalnih studija *(cultural studies)*, bavi problemima vizualnosti u konstituiranju i egzistenciji specifičnih povijesnih i geografskih mikro i makro društava. Vizualna kultura se bavi specifičnim povijesnim i geografskim rodnim, rasnim, etničkim, nacionalnim, generacijskim, profesionalnim vizualnim identitetima u specifičnim povijesnim i geografskim mikro i makrodruštvima. Vizualna kultura se kao disciplina kulturalnih studija bavi odnosima individualnog i kolektivnog vizualnog stvaranja i recepcije.
6. Vizualna kultura se određuje kao interdisciplinarno teorijsko proučavanje koje povezuje teoriju umjetnosti (likovnih umjetnosti, filma, fotografije, videa, kompjutorske multimedije, teatra, dizajna, arhitekture) sa specijalističkim znanostima koje proučavaju vizualne pojavnosti: psihologija opažanja, semiologija vizualnosti, sociologija kulture, politologija, psihoanaliza, politička teorija.

LITERATURA: Benja1, Bent1, Bog1, Bog2, Bog3, Bry4, Erj13,

Erj14, Fos2, Fos3, Fos4, Herb1, Melv5, Mitch1, Mitch3, Mitch5, Mox2, Nej1, Pollo2, Taylor1

Vizualna metafora. Vizualna metafora ili perceptivna metafora je značenjski model uspostavljanja nedoslovnog značenja likovnog, fotografskog, video ili filmskog umjetničkog djela. Problem vizualne metafore treba razložiti na analizu uspostavljanja značenja: (1) mimetičkih umjetničkih djela, (2) narativnih umjetničkih djela realiziranih po uzoru na mimetička djela ili nastalih likovnom deformacijom mimetičkih obrazaca, i (3) apstraktnih umjetničkih djela. Vizualna metafora u mimetičkim umjetničkim djelima nastaje uspostavljanjem doslovnog referentnog odnosa između umjetničkog djela (slike, skulpture, fotografije) i objekta (predmeta, bića, situacije ili događaja) koji ona prikazuje. Sredstva uspostavljanja doslovnog referentnog odnosa su predmetna i vizualna sličnost koja se ostvaruje što vjernijim iluzionističkim prikazivanjem objekta. Predmetna sličnost podrazumijeva da su predmet koji se prikazuje i njegov likovni prikaz podudarni, što znači da su u svim detaljima slični. Predmetna podudarnost trodimenzionalnog predmeta (ljudske ili životinjske glave, vaze, stolca) i njihovog prikaza na slici nije moguća ili ju je iluzionistički moguće tek nagovijestiti, budući da su u pitanju prostorno-materijalne razlike između trodimenzionalnog predmeta i prikaza trodimenzionalnog predmeta u ravnini slike. Postojanje vizualne sličnosti trodimenzionalnog predmeta i dvodimenzionalnog prikaza osnova je na kojoj se zasnivaju značenja mimetičke slike. U interpretacijama mimetičkog slikarstva prepoznatljiva je tendencija da vizualna sličnost posluži kao osnova prihvaćanja metaforičkog značenja slike kao doslovnog značenja. Umjetnička djela realizirana po uzoru na mimetička djela ili djela nastala likovnom deformacijom mimetičkih obrazaca su metaforička djela budući da mimetičke kompozicijske sheme ili njihove likovne deformacije služe kao sredstvo ukazivanja na nešto drugo od onoga što slika pokazuje. Razlikuju se dva slučaja: (1) slika je metafora egzistencijalne otuđenosti i moralne izopačenosti seksualnosti u puritanskom građanskom društvu (Otto Dix, *Stariji par*, 1923.), (2) slika je realizirana po mimetičkoj shemi s ikoničkim znacima i podsjeća na bilo koje djelo mimetičke umjetnosti, ali scena koju prikazuje je izmišljena, u slučaju nadrealizma kaže se da je slika metafora sna jer prikazani pejzaž (Salvador Dali: *Postojanost pamćenja,* 1931.) nije prikaz realnog pejzaža nego je prikaz scene iz sna, i (3) u slikama koje koriste riječi i likovne prikaze odnos riječi i prikaza uspostavlja se metaforički, na primjer u djelu Renéa Magrittea *Ključ snova* (1936.) ispod slike konja piše riječ vrata a ispod slike bokala riječ ptica, čime je princip stvaranja metafore karikiran i pokazan kao proizvoljan, drugim riječima; Magritte je tipičnu metaforičku kompoziciju lišio uobičajene, narativne ili metafizičke potpore, čime je pokazao skelet proizvoljnosti korištenja metafore. Većina apstraktnih umjetničkih djela značenja izrečena nazivom djela uspostavljaju pojavnošću i izgledom (*Suprematistička kompozicija: crveni kvadrat, crni kvadrat, Kompozicija s linijama crno i bijelo* ili *Šest horizontalnih linija*). Naslov djela je doslovni opis njegovog izgleda. Postoje i apstraktna djela čiji naslov uspostavlja metaforična značenja slike: (1) serija slika Barnetta Newmana *Postaje križnog puta* (1966.) temelji se na metaforičkom odnosu naslova, koji ukazuje na simbolička i metafizička značenja kršćanstva i apstraktnih slika (obojene vertikalne uže i šire trake) iz kojih se ta značenja ne mogu iščitati doslovno, nego tek uspostavljanjem odnosa naslova i ekspresivne pojavnosti djela nastaje potencijalni metaforički značenjski sklop, tj. naslov serije slika je metaforička interpretacija apstraktne slike, ili (2) monokromne i apstraktne slike Yvesa Kleina koje u naslovu ili podnaslovu imaju pojmove kozmogonija ili kozmičko plavo metaforičke su, budući da naslov ukazuje da pokazuju nešto drugo od onoga što se na njima vidi (kozmos), međutim Klein ne stvara potpuno proizvoljnu nego motiviranu metaforu, jer je plavo boja neba (doslovna razina i u simboličkim sistemima jedna od boja koja simbolizira kozmičko (konvencionalna značenjska i simbolička razina).

LITERATURA: Božič7, Božič9, Brookd1, Carrolln5, Hau1, Kusp9, Šuv26, Šuv77

Vizualna poezija. Vizualna poezija je oblik neoavangardnog umjetničkog izražavanja nastao ranih 60-ih godina koji intertekstualno i interslikovno povezuje književnost i likovne umjetnosti. Pojam vizualne poezije retrospektivno se primjenjivao i na eksperimente od Mallarméa, preko futurista, kubofuturista, dadaista, konkretista, zenitista i nadrealista, do poslijeratne neoavangardističke eksperimentalne poezije (fluksus, konkretizam, letrizam, vokovizuel, topografska poezija, typoezija, patternpoezija, signalizam). U širem smislu, vizualna poezija je oblik poetskog izražavanja koji rezultira: (1) zapisima prirodnog jezika u kojima je vizualni karakter teksta nadređen značenjskom, (2) vizualnim znakovnim strukturama analognim ideografskom pismu ili nekom drugom znakovnom sistemu (alkemija, magija, matematika, logika) ili (3) proizvoljnim, slučajnim ili prema individualnim pravilima zasnovanim vizualnim strukturama koje proizlaze iz poetskog djelovanja i

mišljenja, ili kontekstualno i povijesno pripadaju evoluciji poezije. U tom interpretativnom kontekstu vizualnom poezijom nazivaju se i povijesni primjeri zapisa teksta koji ističu svoju vizualnu strukturu (manuskripti, *patterni)* kakvi su, na primjer, zapisi Simije s Rodosa (oko 325. godine pr. n. e.), pjesme u obliku križa Venancija Fortunata (oko 550. godine), Zaharija Orfelina (XVIII. stoljeće). Pretečama vizualne poezije u modernom smislu se smatraju simbolistički pjesnik Stéphane Mallarmé, futuristički pjesnik Filippo Tommaso Marinetti, avangardni pjesnik, teoretičar i aktvist Guillaume Apollinaire, avangardni pjesnici Josep-Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit, dadaisti Tristan Tzara i Kurt Schwitters, kubofuturistički pjesnik Aleksej Kručonih, kao i avangardni pjesnik Srečko Kosovel, zenitisti Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski, Marijan Mikac.

U užem smislu, pojam vizualne poezije definirali su Eugenio Miccini, Michele Perfetti, Pierre Garnier i Luciano Ori. Francuski pjesnik Pierre Garnier je 1963. godine vizualnu poeziju odredio kao uže područje izražavanja konkretne poezije. Po njemu, vizualna poezija je poetsko i vizualno izražavanje koje je izgubilo semantičke funkcije prirodnog jezika. U vizualnoj poeziji diskurzivni ili verbalni aspekti prirodnih jezika prisutni su minimalno ili su potpuno odstranjeni. Poetska značenja vizualne pjesme nastaju iz njezinog vizualnog poretka, a ne iz odnosa vizualnog zapisa riječi i njihovih semantičkih vrijednosti. Vizualna poezija je oblik destrukcije utilitarnog prirodnog jezika, budući da tipografske oblike tekstualnog zapisa destruira ili ih transformira u vizualnu strukturu (Gestalt), ili u vizualni tekst čija značenja proizlaze iz odnosa vizualnih znakova. Autori i teoretičari vizualne poezije svoje bavljenje aktualnom kulturom, masmedijima i vizualnim modelima koji nadilaze granice komunikacije određene nacionalnim prirodnim jezicima tumače kao oblik socijalizacije, demokratizacije i politizacije umjetnosti i kulture. Vizualna poezija povezana je s teorijom informacija, semiotikom i semiologijom, odnosno s teorijama koje opisuju i objašnjavaju šire sisteme komunikacije i izražavanja od utilitarnih sistema prirodnih lingvističkih jezika. U Jugoslaviji su se vizualnom poezijom od kasnih 40-ih i 70-ih godina bavili: Radovan Ivšić, Mangelos, Josip Stošić, Vladan Radovanović, Franci Zagoričnik, Iztok Geister Plamen, grupa *OHO*, Balint Szombathy, Slavko Matković, Darko Kolibaš, Ivan Slamnig, Zvonimir Mrkonjić, Borben Vladović, Ivan Rogić Nehajev, Vlado Martek.

LITERATURA: Bohl, Boryl, Đu5, Kons6, Ponl, Radovl3, Reml, Rem2, Schmid2, Stip5, Stip8, Todor3, Tom6, Williaml, Zagl

Vizualne komunikacije. Vizualne komunikacije su oblik i način prijenosa informacija suvremenim vizualnim medijima (plakat, ilustrirani časopis, strip, reklama, fotografija, film, video, televizija, telefaks, kompjutorska mreža). Interes za vizualne komunikacije pojavljuje se sredinom 60-ih godina i realizira se: (1) težnjom za uspostavljanjem odnosa visoke i popularne umjetnosti i kulture u modernoj umjetnosti (pop art, neokonstruktivizam, grafički dizajn, arhitektura, vizualna poezija) i (2) težnjom za objašnjavanjem i interpretiranjem vizualnog izražavanja, prikazivanja i komuniciranja modelima teorije informacija (Umberto Eco, Abraham Moles, Max Bense, Marshall McLuhan, Roland Barthes). Masovni mediji zasnivaju se na vizualnim informacijama, a ukazuju se kao proširenje ljudskih osjeta i svijesti, što utječe na promjenu percepcije i doživljaja svijeta. Vizualna slika analoškom strukturom (podsjećanjem na realni događaj) čini, na primjer, svakog televizijskog gledaoca sudionikom, voajerom i svjedokom planetarnih događaja. U modernoj medijskoj kulturi nije bitna samo informacija (sadržaj) nego i način njezinog prenošenja, što znači neposrednost i dostupnost. Posredovanjem medijske komunikacije svijet postaje manji i dostupniji. Televizijom i satelitskim prijenosom slike i ono što se moglo samo zamišljati postaje trenutno dostupno, od mikro-svijeta preko različitih planetarnih kultura i događaja do makro-svijeta (kozmosa). Vizualna informacija djeluje trostruko: (1) kao slika ili prikaz koja ima nekodiranu poruku (njezino značenje proizlazi iz samog izgleda), (2) kao slika ili prikaz koja ima kodiranu ikoničku, indeksnu ili simboličku poruku i (3) kao značenjska jezička poruka (prava kodirana poruka). Zamisao vizualne komunikacije primjenjuje se u grafičkom dizajnu i televiziji kao utilitarni model totalizirajuće komunikacije. Vizualna informacija treba biti sveobuhvatna i potpuna. Naprotiv, za vizualnu poeziju 60-ih godina bitan je stav o redukciji književnog i pjesničkog teksta na vizualnu informaciju kao oblik destrukcije utilitarnog lingvističkog jezika. Vizualna poezija u vizualnoj komunikaciji prepoznaje novi oblik međuljudskih odnosa koji nadilazi ograničenja prirodnih govornih jezika.

U postmodernoj teoriji 80-ih i 90-ih godina zamisao vizualne komunikacije tumači se kao model strukturiranja nove tehnološke realnosti. Jean Baudrillard govori o simulacijskoj hiperrealnosti koja nastaje povezivanjem čovjeka s ekranom i elektronskim mrežama (kompjutorske mreže, telefonske mreže, telefaks, televizijske kablovske i kompjutorske mreže, kibernetičke mreže regulacije bioloških, elektronskih i strojnih sistema). Baudrillardov stav da današnjeg

čovjeka više ne uvjetuje drama otuđenja nego ekstaza komunikacije postaje temeljna teza postmoderne tehnoestetike i produkcije tehnološke umjetnosti. Paul Virilio smatra da novi komunikacijski mediji u potpunosti mijenjaju mogućnosti ljudske percepcije jer sažimaju prostor i vrijeme u jedinicu vizualne (televizijske) komunikacije. Uključen u sisteme planetarne komunikacije, današnji čovjek postaje svojevrsni informacijski ovisnik o elektronskoj mreži na koju je priključen, a elektronska mreža funkcionira kao produžetak njegovog tijela (elektronska proteza).

LITERATURA: Baud5, Baud8, Baud10, Baud13, Baud14, Bens1, Bens2, Bens3, Bih7, Den102, Ec4, Ec5, Ec8, Kele1, Kele3, Mole1, Pet3, Pon2, Pon3

Vizualne spekulacije. Vizualne spekulacije su radovi konceptualne umjetnosti zasnovani na varijacijama i kombinacijama primarnih vizualnih znakovnih struktura koje pokazuju logiku svojeg povezivanja. Konceptualni umjetnik Jovan Čekić upotrijebio je pojam vizualne spekulacije da bi označio uvjete produkcije primarnih vizualnih i geometrijskih znakovnih struktura. Pojam spekulacija ukazuje da se analizirane i producirane vizualne strukture interpretiraju kao artefakti koji nastaju variranjem i izvođenjem vizualne strukture iz vizualne strukture. Pri tome dijagramska konstrukcija vizualne strukture nije samo optička pojavnost ili efekt nego metajezički uzorak koji pokazuje princip nastajanja strukture i formalna sintaktička pravila reguliranja odnosa vizualnih elemenata strukture.

U širem smislu vizualne spekulacije su jedan od modela primjene zamisli jezičkih igara Ludwiga Wittgensteina. Vizualni znakovi ili elementi povezuju se po pravilima zamišljene jezičke igre. Pri tome je jezička igra određena pravilima prostornog rasporeda elemenata-znakova i izvođenja znakovne strukture iz početne znakovne strukture. Ovim tipom jezičkih igara ili vizualnih spekulacija bavili su se konceptualni umjetnici Sol LeWitt, Mel Bochner, Hanne Darboven, David Nez, Mirko Radojičić *(Grupa Kôd),* Goran Đorđević.

LITERATURA: Ček1, Ček2, Ček3, Ček4, Đorđe1, Đorđe2, Đorđe3, Đorđe4, Đorđe5, Grupa2, Grupa3, Grupa4, Rich2, Šuv3, Šuv5, Šuv6, Šuv7, Šuv16, Šuv65

Vizualni jezik. Vizualni jezik je intencionalni, strukturalni i značenjski poredak vizualnog umjetničkog djela koji pokazuje, prikazuje, označava i komunicira značenja, artikulira poruku i tvori narativni sadržaj. Umjetničko djelo je intencionalni, strukturalni i značenjski poredak kada je stvoreno: (1) da bude sredstvo proizvodnje i posredovanja značenja, (2) kao značenjski odnos vizualnih, pikturalnih i skulpturalnih elemenata koji čine vizualnu pojavnost, izgled i kompoziciju umjetničkog djela i (3) da vizualni elementi i njihovi strukturalni odnosi pokazuju, prikazuju i označavaju predmet, individuum, događaj ili pojavnost svijeta, odnosno, drugo (književno, likovno ili glazbeno) umjetničko djelo. Umjetničko djelo prikazuje objekt na osnovi vizualne sličnosti i vizualnog prikaza. Ljudski lik u zrcalu ili lik na fotografiji pokazuju osobu koja se gleda ili fotografira na osnovi vizualne sličnosti i odraza u ogledalu ili svjetlosnog traga na fotopapiru. Umjetničko djelo prikazuje na osnovi uspostavljene podudarnosti objekta prikazivanja i vizualnog prikaza. Vizualnim sredstvima ukazuje se da između umjetničkog djela i predmeta, bića ili događaja postoji odnos prikazivanja i da umjetničko djelo u pojavnom i značenjskom smislu zastupa predmet, biće ili događaj. Pećinski crtež životinje, renesansni mimetički iluzionistički portret žene ili kubistička geometrijska mrtva priroda, ma koliko se razlikovale, prikazuju životinju, ženu ili posuđe, jer svojom strukturom korespondiraju s objektom izvan slike. Slika ne prikazuje na osnovi vizualne sličnosti, iako sličnost može biti element prikazivanja, nego na osnovi ustanovljenog konvencionalnog referentnog ili simboličkog odnosa. Umjetničko djelo označuje na osnovi javnih pravila koja umjetnik, svijet umjetnosti ili kultura utvrđuju konsenzusom o značenju vizualnih elemenata (boja, linija, kontura, itd.) i njihovih odnosa. Vizualni elementi slike, skulpture ili fotografije označavanjem zadobivaju status znaka, a slika se kao struktura vizualnih elemenata naziva znakovna ili semiotička struktura. Umjetnik može stvarati umjetnička djela na potpuno individualnim, subjektivnim ili privatnim osnovama, pri čemu će njegovi privatni znakovi javnom interpretacijom kao umjetničkog djela biti prihvaćeni kao znakovi kulture. U suvremenim teorijama značenja umjetničko djelo nije definirano samo pojavnošću i izgledom. Da bi se artefakt prihvatio kao umjetničko djelo, neophodna je interpretacija koja ga kao takvo definira i određuje njegove semantičke i semiotičke vrijednosti. Na primjer, dokumentarne fotografije američkih i sovjetskih vojnika u Berlinu 1945. vizualnim jezikom sugeriraju njihovu ulogu i status vojnika-muškarca. Vizualni prikaz govori o političkoj koncepciji liberalnog Zapada i patrijarhalnog Istoka.

LITERATURA: Arnh3, Balm4, Bahn5, Bry5, Carrilln5, Fos4, Good7, Marin4, Marin5, Marin6, Rot1, Rot6, Schef1, Schef2, Scvhef3, Schef4, Schef5, Schef6, Šuv48, Welchm3

Vizualni metajezik. Vizualni metajezik je strukturalni i značenjski poredak umjetničkog djela kojim se

pokazuju i prikazuju druga umjetnička djela, aspekti svijeta umjetnosti, stilski obrasci, žanrovska pravila, načini uspostavljanja značenja u likovnom umjetničkom djelu, jezičke igre, koncepti i priroda umjetnosti. Umjetničko djelo ili aspekt svijeta umjetnosti koji se pokazuje ili prikazuje je prvostupanjsko umjetničko djelo, a umjetničko djelo koje ga pokazuje i prikazuje je umjetničko djelo drugog stupnja ili vizualni metajezik.

Primjeri vizualnog metajezika u slikarstvu su neodadaističke i rane popartističke slike Jaspera Johnsa *Zastava* (1954.-1955.), *Pokraj mora* (1961.) ili *Ludina kuća* (1962). Slika *Zastava* je meta-primjer prikazivanja kulturološkog artefakta (zastave). Slika je izvedena tako da pokriva platno od ruba do ruba, te je ujedno i zastava i slika zastave. Slika *Ludina kuća* je primjer vizualnog metajezika jer demonstrira jezičke igre odnosa slike, predmeta i riječi koncipirane u filozofiji jezika Ludwiga Wittgensteina. Popartističke slike Roya Lichtensteina zasnovane na prikazivanju kadrova iz stripova ili na način stripa izvedene parafraze Picassovih portreta i Légerovih prizora su vizualni metajezički primjeri. Lichtensteinova zamisao vizualnog metajezika je interslikovna, što znači da je zasnovana na prenošenju tematizacija i ikonografskih rješenja iz jednog sistema prikazivanja u drugi. Slikom *Whaam!* Lichtenstein prikazuje kako se sekvence stripa doslovno prenose iz popularne kulture u svijet visokog estetizma moderne umjetnosti. Picassovi portreti, naprotiv, imaju kompleksniju funkciju: (1) kasni kubistički portret je izveden na karikaturalni način stripa (prijenos iz slikarske visoke umjetnosti modernizma u popularnu kulturu stripa) i (2) na način stripa oblikovana forma izvedena je kao slika, čime je prijenos iz jednog konteksta u drugi doveden do apsurda.

U konceptualnoj umjetnosti zamisao vizualnog metajezika najčešće se povezuje sa zamislima lingvističkog metajezika. Na primjer, u radu grupe *Art&Language Karta koji ne pokazuje* ... (1967.) vizualna shema geografske karte ne prikazuje sjevernoamerički kontinent nego anomalijski izgled geografske karte i odnos teksta i karte. Vizualni elementi podupiru metajezičke umjetnikove namjere prikazivanja lingvističkog i vizualnog na istoj razini. Slike *Art&Languagea* iz serije *Portret V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka* (1980.), *Indeks: atelje na Wesley Place 3 slikan ustima* (1982.) ili *Taoci* (1990.) polaze od metajezičkog koncepta (ideološke slike, realističke slike ili modernističke slike) preobražavajući metajezički potencijal u pojedinačni estetski efekt slike kao slike. Oni ukazuju da slikarstvo postaje sredstvo prekidanja metajezičkog hermeneutičkog (interpretativnog) kruga teorije umjetnosti. Radovi Josepha Kosutha *Jedan i tri stolca* (1965.) ili *Katehezis* (1981.) koriste vizualni element (fotografija stolca ili fotografija umjetničke slike) kao indeks kojim se realizira metajezički projekt. Vizualni znak (fotografija) je objekt koji se kao primjer uvodi u metajezičku analizu i interpretaciju prirode umjetnosti. Za Kosutha vizualni metajezik je sredstvo prikazivanja općenitijeg propozicijskog poretka umjetnosti. Radovi beogradskog umjetnika Neše Paripovića poslije 1973. su primjeri vizualnih metajezika. On je fotografijom, filmom i videom pokazao i prikazao tipične reprezentacije (prikaze) statusa umjetnika, odnosa umjetnika i modela, funkcije portreta i autoportreta, postupka narušavanja autonomije slike. Njegove fotografije *Primjeri analitičke skulpture* (1978.) ili *Grafiti* (1990.) i filmovi nisu dokumenti body art akcija ili performansa nego režirane scene koje vizualnom pojavnošću i porukama govore o svijetu umjetnosti. Konceptualni umjetnik Goran Trbuljak serijom slika *Bez naziva* (1974.-1980., 1974.-1986.) stvara i izlaže tragove slike i prakse slikarstva kao metajezičke kodove prikazivanja statusa slike, brisanog traga slike, decentriranog vizualnog, vrijednosnog i prezentacijskog karaktera umjetničke slike i slikarstva kao umjetnosti. Na primjer, slika koja je slikana na staklu za okvir, a ne na platnu ili slika slikana kapanjem boje kroz rupu na poleđini slike je slika koja je pomaknuta iz pojavnog i vrijednosnog okvira definiranja i izlaganja slike slikarstva kao površine koja odslikava svijet ili zastupa tragove emocionalnih stanja slikara.

U postmodernističkom slikarstvu 80-ih godina transavangardne i neoekspresionističke slike zasnovane su na eklektičkom prikazivanju, citatu, kolažu i montaži prikaza, ikonografije i žanrovskih modela tradicionalne europske i modernističke umjetnosti. Paradoksalno, one su metajezičke u smislu u kojem Jacques Lacan tvrdi da nema metajezika. Na primjer, slika Davida Sallea *Racionalni cenzor* (1981.) strukturirana je kao vizualni metajezik jer istovremeno prikazuje različite oblike prikazivanja u visokoj umjetnosti i popularnoj kulturi. Međutim, ona nema legitimnost metajezika jer efekte vizualnih metajezičkih prikaza uvodi u izrazito subjektivni slikarski rad. Pokazuje se da subjektivnost prodire u objektivnost i impersonalnost metajezika. Fotografije, instalacije i ambijenti neokonceptualnih umjetnika Jeffa Koonsa, Barbare Kruger ili Cindy Sherman pokazuju mogućnosti vizualnog prikazivanja vizualnih znakova popularne kulture. Zamisao vizualnog metajezika koristi se: (1) kao sredstvo govora o devijacijama (ukusa, seksualnosti, potrošnje)

masovne kulture i (3) kao mehanizam primjeren simulaciji medijskih mehanizma proizvodnje smisla, značenja i vrijednosti u svijetu umjetnosti. Njihovi radovi koriste aspekte vizualnog metajezika koji nije utemeljen u umjetnosti nego u dizajnu i menadžmentu.

LITERATURA: Artla24, Artla26, Brookd1, Erj13, Erj14, Ga2, Golds1, Harr11, Hau1, Lyo1, Marin1, Prinz1, Stip6, Sum1, Šuv24, Šuv77, Turre1

Vizualno. Vizualnim se nazivaju optički događaji koji se percipiraju osjetom vida. Optički događaji su fizički događaji svjetlosti u nekom prostoru sa ili bez prisustva subjekta. Zato je vizualno optičko koje se događa u području percepcije subjekta.

U modernizmu se vizualnošću *želi* locirati optički događaj (pojavnost slike, skulpture, fotografije, filmskog ili video ekrana) kao zastupnika razuma, racionalizacije, kodiranja, apstrahiranja i potvrde društvenog (ljudskog) zakona. Obično se ukazuje na tri paradigmatska poretka vizualnog u modernoj kulturi: (1) prvi je određen empirijskim viđenjem objekta ispred oka, zapravo, onim što je okom viđeno, što znači da je umjetničko djelo objekt koji je ograničen konturama (linijama, površinama) i da se na osnovi njih opaža; (2) drugi poredak čini da su formalni uvjeti stvaranja, postojanja i pojavljivanja umjetničkog djela učinak mogućnosti samog čina i događaja viđenja, to je razina na kojoj čiste forme djeluju kao perceptivni principi koordinacije, cjeline ili strukture; modernizam posredovanjem vlastitih formalnih uvjeta stvaranja, postojanja i pojavljivanja umjetničkog djela pokušava upravljati javnim odrednicama vidljivog i nevidljivog, (3) treći je poredak figure, koji Jean-François Lyotard naziva matrica (*matrix*), a koji djeluje preko ili izvan vidljivog (izvan pogleda) i suprotan je diskurzivnom.

Razdoblje modernizma smatra se razdobljem dominantne vizualnosti, okulocentrizma ili hegemonije vizualnog nad akustičkim, taktilnim, verbalnim ili transcendentnim. Apstraktno, konstruktivističko i konkretističko slikarstvo i kiparstvo nastaju kao dominantno vizualne i autonomno vizualne umjetničke produkcije. U tom smislu, na primjer, u fotografiji na *Bauhausu* se razvija dominacija vizualnog efekta nad mimetičkim ili izražajnim efektima.

Naprotiv, avangardna i postmodernistička vizualnost se ukazuje kroz suprotstavljene i proturječne pristupe kritike, subverzije, dekonstrukcije ili simboličke prerade vizualnog. Kritika vizualnosti naznačena je u minimalnoj umjetnosti, kada se objekti ili instalacije minimalne umjetnosti ne postavljaju kao idealni, izolirani i centrirani objekti samog viđenja nego kao prostorni odnosi u kojima se odigrava tjelesni čin ili složeno ponašanje subjekta. Subverzija vizualnosti je anticipirana u nekim djelima Renéa Magrittea, na primjer, u slici *To nije lula*, gdje je prikazana lula ispod koje je napisano *To nije lula*. Time je relativiziran odnos vizualnog prikaza i verbalnog iskaza. Subverzija vizualnosti je razrađivana u minimalnoj umjetnosti; na primjer, Sol LeWitt je pisao da njegovu umjetnost može promatrati i slijepac. Tako je isticao da njegovo djelo ne određuje vizualna pojavnost nego koncept koji je nadilazi i upravlja njome. U tom smislu nastaju potpuno različita djela konceptualne umjetnosti koja vizualno zamjenjuju formalnim znakovima matematike i logike, odnosno iskazima verbalnog jezika. Konceptualni umjetnik Lawrence Weiner pisao je izjave koje su umjetničko djelo, ali su i zamjena vizualnog umjetničkog djela verbalnim iskazom. Na primjer, takvo djelo je verbalni iskaz: "mnogi obojeni objekti smješteni od ruba do ruba čine niz mnogih obojenih objekata". Konceptualna umjetnost je nastojala pokazati da vizualnošću upravljaju pravila mentalnog prikazivanja, konceptualnog (ili pojmovnog zastupanja) i lingvističkog komuniciranja. Dekonstrukcija vizualnog zasniva se na suočavanju dominantnih i marginalnih vizualnih modela (šablona, *patterna*, modela, kanona, kompozicija) prikazivanja i izražavanja privatnih i javnih identiteta iz povijesti slikarstva, na primjer, u transavangardi ili neoekspresionizmu. Pokazuje se da granica koja razdvaja vizualno i verbalno nije fenomenološka (osjetilna) nego semiotička (znakovna), odnosno tekstualna. Ova teza postaje bitna u tehnokulturi, gdje se pokazuje da jedan simbolički sistem (softverski zapis za kompjutor) može biti preveden u efekte potpuno različite prirode (vizualne, akustičke, taktilne). Stoga je u postmodernoj kulturi: (a) vizualnost čulni efekt simboličkog koje se posredovanjem ekrana postavlja na mjesto svijeta za subjekt, (b) vizualnost je funkcija tjelesnog, a time i samog materijalnog u onom smislu u kojem se *nesvjesno* u lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi tumači kao nesvjesno (ono što prethodi identifikaciji subjekta), i (c) vizualnost je prazna pojavnost i izgled subjekta koji postaje objekt u prividnom prostoru fikcionalnih i simulacijskih projekcija.

LITERATURA: Ase1, Bart10, Bart18, Bart19, Benja1, Bent1, Blin1, Božič7, Božič10, Brun1, Bry4, Bry5, Carrolln5, Dan13, Emm1, Fos4, Fou3, Gibs1, Gled1, Gom4, Herb1, Jay2, Jay3, Kraus16, Kraus20, Kud1, Marin4, Mit1, Mitch5, Miš5, Mox2, Pollo2, Prij1, Rot10, Šuv48, Šuv52, Taylor1, Viz1, Welchm3

Vježba. Vježba je oblik rada u konceptualnoj umjetnosti i postmodernoj umjetnosti čiji je cilj umjetničko, intelektualno ili duhovno usavršavanje umjetnika, a ne stvaranje umjetničkog djela (predmeta). Zamisao vježbe praktično je i teorijski razradio

beogradski umjetnik Zoran Belić W. krajem 70-ih i početkom 80-ih godina. Za njega je vježba postupak semiološkog, empirijskog i kontemplativnog preispitivanja starih kozmoloških sistema Istoka i Zapada (zen budizam, taoizam, kabala). Semiološko, empirijsko i kontemplativno preispitivanje kozmoloških vizija ostvario je vizualnim (slika, crtež, fotografija, instalacija), zvučnim (performansi i ambijenti) i tekstualnim (teorijski tekstovi, poetski iskazi) modelima koji su umjetnost u onoj mjeri u kojoj se umjetnošću naziva razvijanje umijeća mišljenja i djelovanje u prirodi i kulturi.

LITERATURA: Beli1, Beli7, Den48

VHUTEMAS. Sve državne umjetničke škole su poslije revolucije bile preimenovane u SVOMAS (Slobodni državni umjetnički studiji). Moskovski SVOMAS je preimenovan u VHUTEMAS (Više ujetničko-tehničke radionice) 1920. godine. VHUTEMAS je preimenovan u VHUTEIN (Viši umjetničko tehnički institut) 1926., a 1930. preimenovan je u Moskovski umjetnički institut. Orijentacija novih umjetničkih škola je bila proavangardna. Na VHUTEMAS-u su, između ostalih, predavali Kazimir Maljevič, Vasilij Kandinski, Vladimir Tatljin, Aleksandar Rodčenko, Aleksandar Ševčenko, Ivan Kljun, Nadežda Udaljcova, Ana Golubkina, Aleksandar Drevin, Petr Končalovski, Boris Korolev, Pavel Kuznjecov, Aristarh Lentuv, Ilja Mašov, Robert Falk, Vladimir Baranov-Rossine, Aleksandar Vesnin, Ljubov Popova, Aleksandra Ekster i Aleksandar Osmerkin. Vasilij Kandinski je osnovao INHUK (Institut umjetničke kulture) u Moskvi 1919.-1920. Rad Inkhuka i VHUTEMAS je bio povezan i isprepleten, a neki su profesori predavali na obje institucije.

Cilj VHUTEMAS-a je bio pedagoški i teorijski razvoj avangardnog umjetničkog rada. VHUTEMAS je bio podijeljen na osam fakulteta: arhitekturu, slikarstvo, kiparstvo, grafiku, tekstil, keramiku, rad s drvom i rad s metalom. Sastavni dio nastavnog programa su umjetnički eksperiment, istraživanje forme, razvoj individualnosti, subjektivno izražavanje, kolektivno stvaralaštvo, uloga objektivnog znanja u umjetničkim produkcijama, rješavanje odnosa analize i sinteze u umjetničkom radu, teoretiziranje suvremene umjetnosti. Pedagoška metoda na VHUTEMAS-u se zasnivala na elementarnoj podjeli disciplina. Osnovni tečaj je bio analitičko-formalna disciplina usmjerena na pripremu studenata za rad u arhitekturi, neobjektnom slikarstvu i produktivističkoj umjetnosti. Osnovni tečaj je zamišljen kao univerzalni temelj umjetničkog obrazovanja. Nikolaj Tarbukin zasnovao je istraživanja povijesti umjetnosti na analizi elemenata umjetničke kreacije (*Ka teoriji slikarstva*, 1916). Predavao je na INHUK-u, a bio je utjecajan i na VHUTEMAS-u. Nikolaj Punin je razvijao teoriju suvremene umjetnosti, da bi se kasnije preorijentirao na zasnivanje formalno-analitičke teorije umjetnosti. Punin je razrađivao pojam 'umjetničke kulture'. Kandinski je razvijao teoriju i praksu monumentalnog slikarstva. Ljubov Popova je radila na uspostavljanju i usavršavanju osnovnog tečaja. Rodčenko, Vesnin i Popova su se zalagali za preobrazbu osnovnog tečaja u fakultet za dizajn, čime su uveli konstruktivističke i produktivističke zamisli i metode u rad škole. Rodčenko i Tatljin su fakultet za rad u metalu razvili u konstruktivističkom smjeru sredinom 20-ih. Krajem 20-ih godina VHUTEMAS je postao inženjerski orijentirana umjetnička škola.

LITERATURA: Adas1, Bow2, Bow3, Flak6, Great1

Vokovizuel. Vokovizuel, umjetnički rad i praksa koja se uspostavlja sintezom poetskog i vizualnog. Djela vokovizualne umjetnosti su u formalnom smislu višemedijska, a u značenjskom semiotička. Višemedijska su jer nastaju artikulacijom više različitih medija, a semiotička jer se značenjski poredak koji uspostavljaju zasniva na odnosima znakova.

Nagovještaji vokovizualnog rada prisutni su u antičkim i srednjovjekovnim rukopisima, kaligrafiji, alkemijskim i magijskim tekstovima i formulama. Vokovizuel nastaje u kontekstu konkretne i vizualne poezije, multimedijalnih eksperimenata, koncepata neodade i fluksusa, tj. u odnosima s teorijskim analizama i studijama konceptualne umjetnosti. Povijest termina vokovizuel datira od avangardnih eksperimenata 20-ih godina. I. K. Bonset (pseudonim Thea van Doesburga) i Jean Arp ukazali su 20-ih godina na trijadu slovo-zvuk-lik i riječ-značenje-zvuk. Koncept *verbi-voco-visual* upotrijebili su pjesnici grupe *Noigandres* (1958.), teoretičar komunikacija Marshall McLuhan (1967.) i povjesničarka umjetnosti Vera Horvat Pintarić (1969.). Vladan Radovanović predložio je koncept lik-značenje-zvuk 1973., a koncept verbo-voko-vizuel 1978. Verbo-voko-vizuel označava djela u kojima se sintetično povezuju jezički, zvučni i vizualni elementi. U verbo-voko-vizualnoj umjetnosti multimedijsko se uspostavlja odnosom verbalnog, vizualnog, foničnog, taktilnog, kinetičkog, gestualnog. Sva navedena svojstva i njihovi razmještaji na nosiocu značenja (stranici, objektu) su sredstva umjetničke konstitucije djela, zadržavajući pri tome specifičnost prenošenja značenja, a međusobni odnos tih idioma rezultira eventualnim složenim smislom. Termin vokovizuel Radovanović je u teorijske rasprave o umjetnosti uveo tijekom 70-ih godina da bi

označio svoja istraživanja u području umjetnosti i opisao povijesni i kontekstualni okvir višemedijskog rada. Po Radovanoviću, vokovizuel je teorijska interpretacija djelokruga poetsko-vizualnog porijekla kao samostalne, višemedijske vrste umjetnosti s designativnim (semantičkim) značenjem. Radovanović se kritički određuje prema definiciji umjetničkih rodova zasnovanoj na monomedijskim osnovama. Vokovizuel se formirao zahvaljujući sinestezijskim psihičkim osobinama, težnji prevladavanju monomedijskih granica pojedinih vrsta umjetnosti i razvoju drugih medija u monomedijskim umjetnostima. Radovanović uspostavljanje vokovizuela ne tumači kao sintezu umjetnosti nego kao sintezu medija, koja osim vizualnog, zvučnog i prostornog u višemedijske odnose uključuje i taktilno, kinestezijsko i gestualno. Vokovizuel nije odrednica umjetničkog pokreta ili stila nego višemedijske umjetničke vrste.

LITERATURA: Radov5, Radov6, Radov12, Radov13, Radov17, Radov19, Ves2

Vorticizam. Vorticizam je avangardni umjetnički pravac nastao u Engleskoj između 1914. i 1919. godine povezivanjem utjecaja futurizma i sintetičkog kubizma. Osnivač vorticizma bio je apstraktni slikar Wyndham Lewis, a naziv je pokretu dao američki pjesnik Ezra Pound izvodeći termin vorticizam iz riječi *vortex* (vrtlog, vir). Lewis je uređivao časopis *BLAST* (1914.-1915.) dizajniran avangardnim tipografskim rješenjima, u duhu ruske avangarde, Bauhausa i De Stijla. U grupi su surađivali i u *BLAST-u* objavljivali Wyndham Lewis, William Roberts, Edward Wadsworth, Frederick Etchells. Lewisove, Robertsove i Etchellsove crteže i slike, nastale od 1912. do 1915. karakterizira težnja apstrakciji, vizualni dinamizam, industrijska estetika. Roberts je pedesetak godina kasnije naslikao retrospektivnu sliku *The Vorticists at the Café de la Tour Eiffel: Spring 1915.* koja je prikazivala sastanak/zabavu vorticista.

LITERATURA: Brette1, Sp1, Stan1

Vrijednost umjetničkog djela. Vrijednost umjetničkog djela ili umjetnička vrijednost se danas najčešće određuje sljedećim modelima interpretacije: (1) ontološka, esencijalistička i metafizička vrijednost umjetničkog djela je vrijednost koja proizlazi iz *suštine* umjetničkog djela, vjeruje se da je takva suština u metafizičkom smislu postojeća i prepoznatljiva, (2) ontološka, esencijalistička i formalna vrijednost umjetničkog djela je vrijednost koja proizlazi iz njegove materijalne i pojavne morfologije ili forme, (3) kontekstualna vrijednost umjetničkog djela je vrijednost koja je posljedica kontekstualnih zahtjeva, uvjeta i okolnosti nastanka i prezentacije djela, drugim riječima, vrijednost umjetničkog djela je funkcija konteksta u kojem djelo nastaje, biva izlagano i opažano, (4) institucionalna vrijednost umjetničkog djela je slučaj kontekstualne vrijednosti i ona je vrijednost koja nastaje na osnovi prosuđivanja/vrednovanja djela ili oblika izražavanja, prikazivanja i produkcije, ovisno o interesima, kriterijima i moći pojedine institucije ili obitelji institucija kulture, pri čemu isto djelo danas nema istu vrijednost u galerijskom, muzejskom ili sveučilišnom sistemu prezentacije, interpretacije i razmjene, (5) povijesna vrijednost najčešće označava vrednovanje djela u odnosu na trenutak njegovog povijesnog pojavljivanja i odnos prema drugim povijesnim formacijama, na primjer, pionirsko djelo pojedinog pokreta ili pravca različito se procjenjuje od kasnijeg djela, ali (6) pojam povijesna vrijednost može značiti i da svako umjetničko djelo poprima određenu vrijednost kao pokazatelj (indeks) određenog vremena i stanja kulture, itd.

Danas je brojnost kriterija vrijednovanja velika i nekonzistentna. Zato se može ukazati na dva osnovna koncepta mišljenja ili rada s vrijednostima: (a) kriterij koji se zasniva na stavu da postoje univerzalne, konačne, utvrdive, stabilne i važeće vrijednosti jednog djela ili familije umjetničkih pojava, nezavisno o pojedinačnim kontekstima ili historizacijama u kojima se djelo ili familija pojavljuju (transpovijesni, transkontekstualni kriteriji), i (b) kriterij koji se temelji na stavu da nema univerzalnih, konačnih, utvrdivih, stabilnih i važećih vrijednosti pojedinog djela ili familije pojava umjetnosti, nego se uvijek radi s pojedinačnim vrijednostima koje se mijenjaju i po povijesnoj *osi* i po sinkronijskim kontekstualizacijama.

Francuski književnik i filozof Georges Bataille je razradio transgresivnu teoriju kulturalnih vrijednosti razvijajući modernu metafiziku besformnog. Teoretičari umjetnosti Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois su rekonstruirali jednu moguću povijest besformne moderne umjetnosti, ukazujući na relativnu konceptualnu, ekonomsko-političku i teorijsku granicu između vrijednog i bezvrijednog. Na njegovim temama o besformnom kao umjetničkom, pojedini teoretičari umjetnosti i kritičari (Carlos Basualdo, Brian Holmes, Hal Foster, Rosalind Krauss, Julia Kristeva) paralelno ili naspram konceptu vrijednog djela izvode zamisli bezvrijednog ili, čak, zazornog (*abject*) umjetničkog djela ili umjetničkog čina. Pri tome, koncept vrijednosti se dekonstruira i ukazuju se razlike između (a) estetske vrijednosti zasnovane

na osjetilnom doživljaju ili mjerilu ukusa, (b) umjetničke vrijednosti zasnovane na tehničkom umijeću ili, naprotiv, na kontekstualiziranju umjetničkog djela ili antidjela, (c) ekonomske vrijednosti kao funkcionalnog ili instrumentalnog društvenog viška u proizvodnji, razmjeni i potrošnji kulturalnih artefakata, (d) psihičke vrijednosti postavljene na logici ekonomije želje ili ekonomije uživanja, kao nedostajućeg ili manjkavog uporišta egzistencije, itd. Umjetnici kao što su Marcel Duchamp, Yves Klein, Piero Manzoni, Mangelos, Marcel Broodthaers, Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, Cindy Sherman, Matthew Barney, Boris Mihailov, Vladimir Kožuharij, Vlasta Delimar ili Mladen Stilinović su radili s 'bezvrijednim' društvenim artefaktima (pisoar, izmet, otpaci, mrtva tijela, političke parole, život beskućnika) koje su izlagali kao umjetnička djela i za njih izvodili novu umjetničku vrijednost. U tom smislu se zamisao vrijednosti jednog objekta, situacije ili događaja identificira kao efekt izvođenja vrijednosti u specifičnom društvenom, kulturalnom i umjetničkom kontekstu.

LITERATURA: Ado5, Ado6, Bas1, Bata3, Čač1, Čeleb2, Dorf4, Grli1, Grli2, Grli3, Grli4, Holmel, Hart1, Holli2, Hor3, Ing1, Ing2, Kenn1, Kraus20, Marg2, Mole2, Muk2, Šuv63, Uz2, Worth1

Vrijeme. Vrijeme i prostor su osnovni modeli pomoću kojih fizika opisuje, objašnjava i interpretira poredak, trajanje i promjene u prirodi. U psihološkom smislu vrijeme je aspekt percepcije, doživljaja i spoznaje prolaznosti, promjena i trajanja prirode i kulture. U povijesnim znanostima vrijeme je prirodni i umjetni model kojim se opisuju i objašnjavaju trajanje i mijene svijeta, čovjeka i društva.

U umjetnosti (1) vrijeme se prikazuje i (2) vrijeme se direktno koristi kao fenomen.

Prikazivanje vremena u umjetnosti i mitološkim religioznim sistemima ostvaruje se simbolički i narativno. Simboličko reprezentiranje vremena zasniva se na vizualnom ili diskurzivnom prikazivanju promjene i trajanja znakom ili strukturom znakova. Znak ukazuje na vrijeme kao fenomen prirode, ljudskog poimanja ili arhetipsko, božansko biće. Simboli zodiaka, spiralni vizualni prikazi zmije ili kipovi grčkog boga Kronosa (bog vremena) arhetipski su simboli vremena. Narativni vizualni prikazi vremena u slikarstvu, skulpturi i fotografiji zasnivaju se na prikazivanju vremenskog trajanja i strukture događaja. Događaj se prikazuje: (1) mimetički, (2) dijagramski i (3) serijalno. U tradiciji mimetičke umjetnosti događaj se prikazuje prikazivanjem trenutka koji se na osnovi iskustva, znanja i semantičkih indikatora prepoznaje kao trenutak u trajanju događaja. Klasična skulptura bacača diska ili slika koja prikazuje bitku dvije vojske ukazuju na zamrznuti, izdvojeni trenutak, pokret tijela ili odnos figura u prostoru, semantički nagovještavajući i obećavajući promjenu stanja, položaja ili mjesta. Dijagramsko prikazivanje događaja i vremena na jednoj slici ostvareno je istovremenim prikazivanjem više zamrznutih trenutaka, pokreta tijela ili izmijenjenih odnosa tijela u prostoru. Karakteristične su futurističke slike koje prikazuju tijelo i stroj u pokretu tako što istovremeno dijagramski prikazuju različite položaje tijela ili elemenata stroja. Serijalno prikazivanje događaja i vremena zasnovano je na koncepciji aproksimiranja kontinualnog vremena prirodnog događaja konačnim nizom uzastopnih stanja na osnovi kojih se ono konceptualno rekonstruira. Serijom više slika ili fotografija, pri čemu svaka pojedinačna slika ili fotografija prikazuje jedno stanje (zamrznuti trenutak) događaja, prikazuje se vremenski tijek i logika razumijevanja vremena. Britanski fotograf Eadweard Muybridge je u XIX. stoljeću realizirao prve serije fotografija kojima je prikazivao kretanje ljudskog i životinjskog tijela.

U konceptualnoj umjetnosti ustanovljena je formalna analiza događaja i procesa. Za konceptualnu umjetnost bitno je: (1) istraživanje vizualnog prikazivanja nevizualnih fenomena (grupa *OHO*), (2) izlaganje vremena raspadanja radioaktivnih materija u trajanju od nekoliko stotinki sekunde do nekoliko stotina godina (Robert Barry), (3) analiza vremena u tekstu koji prikazuje trajanje bilježenja ili čitanja (Victor Burgin, Hanne Darboven, Vladimir Kopicl, Vlado Martek), (4) dokumentiranje protjecanja egzistencijalnog vremena bilježenjem datuma i dana (On Kawara, Neša Paripović, Željko Jerman), (5) istraživanje logike prikazivanja i mišljenja o vremenu formalnim, strukturalnim i serijalnim vizualnim shemama (Mel Bochner, *Grupa 143)*.

Neposredni rad s vremenom svojstven je glazbi, kazalištu, filmu, video umjetnosti, kinetičkoj skulpturi, procesualnoj umjetnosti, hepeningu, body artu i performansu. Glazba, kazalište, film i video su umjetnosti čije su prezentacije vremenski događaji pa sadrže nužne aspekte bavljenja fenomenom vremena. Glazbeno, kazališno, filmsko i video djelo u dvostrukom je odnosu prema vremenu: ono je prvostupanjski vremenski događaj promjene i trajanja zvučne i vizualne pojavnosti, ali je istovremeno i semantičko prikazivanje drugog stupnja vremenskog događaja o kojem govori. Trajanje prezentacije umjetničkog djela može se podudarati s trajanjem prikazanog događaja ili ne. Glazbenim, kazališnim, filmskim ili video djelom, čije izvođenje ili projekcija traje dva sata, može se prikazati vremenski interval koji traje par sekundi, jedan dan ili više stoljeća. Riječ je o sažimanju

narativnog vremena. U kinetičkoj skulpturi, procesualnoj umjetnosti, body artu i performansu umjetnik se bavi neposrednom pojavnošću vremena. Kinetička skulptura je objekt koji pored prostornih i predmetnih aspekata uključuje i aspekt mehaničkog kretanja (dijela ili cjeline), čime su u kiparsko djelo uvedeni vremenski aspekti promjene stanja i trajanja događaja. U kinetičkoj skulpturi sučeljavaju se dva različita vremenska fenomena: (1) strojno vrijeme kretanja-pomicanja skulpture ili njezinih dijelova i (2) iskustveno ljudsko vrijeme recepcije strojnog vremena. U procesualnoj umjetnosti rad traje koliko i realno izvođenje događaja pred publikom, vrijeme je fenomen kojim se umjetnik bavi. David Nez (grupa *OHO*) realizirao je rad *Željezna cijev - željezna kosina* (1969.) u kojem je željeznu cijev u obliku valjka puštao kotrljati kosinom koju čine dva željezna profila. Rad je trajao koliko i kotrljanje cijevi, čime je pokazano djelovanje sile teže i trajanje događaja. U body artu i performansu realno vrijeme tjelesnog i bihevioralnog događaja je okvir i objekt umjetnikovog djelovanja. Body artu su svojstvene realizacije zasnovane na neprirodno sporim pokretima i monotonom ponavljanju tjelesne geste, čime se protjecanje vremena i trajanje umjetničkog rada postavljaju u središte pozornosti..

LITERATUR: Bih6, Bih7, Bih10, Christov1, Dele4, Det1, Franz1, Franze1, Kern1, Kris16, Lipp10, Prot8, Radov8, Wri1, Zab4, Zep1

Was ist Kunst. Was ist Kunst (njem. Što je umjetnost?) pitanje je koje je beogradski konceptualni umjetnik Dragoljub Raša Todosijević upotrijebio kao motiv političkih, ekspresivnih performansa. Performansi pod nazivom *Was ist Kunst,* realizirani od 1977. do 1980, alegorijski i ironično prikazuju represivni odnos istražitelja i osumnjičenog. U performansima sudjeluje umjetnik koji izvikuje pitanje *Was ist Kunst?* i sudionica performansa kojoj se umjetnik obraća. Po Todosijeviću način na koji umjetnik postavlja pitanje o umjetnosti je umjetničko djelo. Izgovaranje pitanja na njemačkom ironično dotiče traume Drugog svjetskog rata, temu nacizma, političkog terora i totalitarizma. Pitanje *Was ist Kunst?* od Todosijevića su preuzeli i reinterpretirali pripadnici slovenske retroavangardne slikarske grupe *Irwin,* 1984. (Dušan Mandič, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek, Borut Vogelnik). Za razliku od Todosijevićeve neoljevičarske, ironijske i alegorijske dekonstrukcije političkih tabua, grupa *Irwin* je ciklusom slika pod nazivom *Was ist Kunst* (1986.) na način ciničkih postmodernističkih citata, kolaža i montaže simulirala duhovnu, ideološku i umjetničku atmosferu totalitarne umjetnosti.

LITERATURA: Ams1, Ams2, Erj21, Grž1, Neu1, Neu2, Sr5, Todos6, Todos7, Todos8

Weekend Art. Weekend Art je umjetnički projekt kojim se problemski tretira odnos slobodnog i poslovnog vremena u svijetu umjetnosti. Projekt je pokrenuo Aleksandar Ilić u suradnji s Ivanom Keser i Tomislavom Gotovcem, a zasniva se na sljedećem: (a) umjetnici tokom tjedna rade za život, jer u postsocijalističkom društvu ne žive od umjetnosti, (b) za umjetnički rad im ostaje samo vikend, (c) vikend koriste za odlazak u šetnju po Medvenici, (d) odlaze u planinu, zabavljaju se u šetnji i, kako tvrdi Aleksandar Ilić, parafraziraju riječi engleskog umjetnika, hodača i putnika Hamisha Fultona *"No walk, no work".* Rad je dokumentiran kolor fotografijama koje prikazuju vikendaški trio u šetnji i boravku u neokrnjenoj prirodi. Po svojim karakteristikama to je neokonceptualistički projekt kojeg određuje umjetnička upotreba i reprezentacija privatnosti, svakodnevnice i ciničkog tretiranja stvarnog radnog vremena umjetnika. Projekt ima niz pod-tekstualnih značenja: odlazak u prirodu, gdje je okolina puna opasnosti (misli se na nesigurnost balkanskih ratnih prostora 90-ih), zatim erotizirani odnos mladog para sa starim avangardnim umjetnikom, odnosno, igra s potencijalnim bihevioralnim ljubavnim ili kao filmskim ljubavnim trokutom, uloga hodanja u stvaranju umjetnosti u povijesnoj konceptualnoj umjetnosti.

LITERATURA: Bero1, Gatti1, Ili1, Ili2, Kes1

Witkacyjev sistem. Witkacy je umjetnički nadimak poljskog slikara, dramskog pisca, romanopisca i filozofa Stanisława Ignacyja Witkiewicza koji je tijekom prvih desetljeća XX. stoljeća stvorio složeni kritički i katastrofički umjetničko filozofski sistem.
Witkiewicz se upisao na krakovsku likovnu akademiju 1905. godine. Tijekom 1907. i 1908. upoznaje se s djelima francuskog modernizma od Gauguinovog slikarstva do fovizma i kubizma. Slika čudovišta, piše autobiografski roman *622 Bungova pada ili Demonska žena* (1910.-1911.). Tijekom Prvog svjetskog rata boravi u Rusiji kao dobrovoljac, eksperimentira s drogom i sudjeluje u sovjetskoj revoluciji. Pridružuje se modernističkoj i postekspresionističkoj grupi *formista* (August Zamoyski, Konrad Winkler) u Krakowu 1918. Piše drame (*Maciej Korbowa i Bellatrih*, *Nova homeopatija zla*, 1918.). Iste godine postavlja i historiozofski koncept koji izlaže u tekstu *Nove forme u slikarstvu i otuda proistekli nesporazumi.* Piše brojne drame (*Tumor Mazgowicz* /1920./, *Metafizika dvoglavog teleta* /1921./, *Sipa* /1922./, *Luđak i opatica* /1923./), kao i studiju *Uvod u teoriju čiste forme u teatru* (1920.). Prestaje se ozbiljno baviti slikarstvom i počinje slikati portrete za novac 1924., a 1928. osniva tvrtku za izradu portreta *S. I. Witkiewicz.* Piše raspravu o eksperimentima s drogom *Nikotin, alkohol, kokain, pejotl, morfij, eter* (1930.). Njegovo glavno filozofsko djelo *Pojmovi i tvrdnje implicirane pojmom Postojanja* je objavio 1935. Pet dana nakon izbijanja Drugog svjetskog rata je počinio samoubojstvo.
Witkiewiczeve umjetničke, filozofske i egzistencijalne pozicije su izrazito individualističke, postsimboličke i postekspresionističke. Razvio je nekonzistentni, paradoksalni i groteskni umjetničko filozofski sistem katastrofizma, kritički i subverzivno usmjeren na problematiziranje europskog progresa, kriza i identiteta. U filozofiji je odbacivao pozitivizam, empirizam i fizikalizam Macha, Carnapa, Russella i Whiteheada. Bio je blizak Husserlovoj fenomenologiji i psiho-

logizmu Hansa Corneliusa. Njegova metafizička teorija se može imenovati kao *monadološki biologizam* zasnovan na zamisli da je tajna postojanja jedinstvo u mnoštvu pri svakoj nužnoj ograničenosti svakog pojedinačnog postojanja. Po njemu religija, filozofija i umjetnost, svaka na svoj način, privremeno uklanjaju osjećaj usamljenosti i metafizičke groze postojanja, zapravo, ublažavaju metafizički nemir. Umjetnost je u katastrofičkom svijetu aktivnost na granici ludila. Umjetnik se u umjetnosti poigrava s perverzijom njenih formi. Brojni Witkiewiczevi portreti i fotografije ukazuju na jedan granični protoegzistencijalistički svijet mistifikacije i mitologizacije života i ponašanja modernog umjetnika nomada.

LITERATURA: Benso1, Benso2, Blaži1, Francz1, Wit1, Wi2, Wit3, Wit4, Wit5

Wittgensteinovski pristupi umjetnosti. Wittgensteinovski pristup umjetnosti predstavlja odnos filozofskih tekstova Ludwiga Wittgensteina i rada neoavangardnih i postavangardnih umjetnika u neodadi, fluksusu, pop artu, minimalnoj umjetnosti, minimalnoj muzici i minimalnom plesu, konceptualnoj umjetnosti, jezičkoj poeziji i teorijama postmodernizama.

Rano Wittgensteinovo djelo *Tractatus Logico-Philosophicus* se bavi krajnjim pitanjima filozofije znanosti, logike i matematike. U stavu 6.421 on iznosi stav da su etika i estetika jedno, time želi reći da se etika i estetika ne daju izreći i da time nisu predmet filozofskog bavljenja. Kasni Wittgenstein se u filozofskom radu nije zanimao za pitanja umjetnosti; u svojim privatnim predavanjima iz 30-ih godina usput je dodirnuo opću problematiku estetike. Zanimao ga je odnos filozofije običnog jezika i estetskog prosuđivanja u situacijama svakodnevnog ponašanja. Na praktičnom planu Wittgenstein je realizirao jedno arhitektonsko zdanje, bečku kuću za svoju sestru Margaret Stonborough 1927. godine i nekoliko skulptura (na primjer, *Glava mlade žene*, 1927.).

Teoretičar umjetnosti Jorn K. Bramann je Wittgensteinova ukazivanja na logičke, konceptualne i lingvističke paradokse u *Tractatusu* interpretativno povezao s paradoksima modernističke umjetnosti: kraj metafizike, ubrzanje iracionalnog, dezintegracija realnog, nestajanje subjekta, odbacivanje tradicije i demonstriranje granica logičkog prostora. Ukazao je na wittgensteinovski zahvat kod Kafke, Trakla, Eliota, de Chirica, Marinettija, Heyma, Balle, Schmidt-Rotluffa, Hofmannsthala, Keatona, Chandlera, Picassa, Yeatsa, Musila, Rimbauda, Brocha, Chaplina, Grosza, Whitmana, Manna, Eschera i braće Marx.

Wittgensteinovi tekstovi (*Tractatus* i *Filozofska istraživanja*) bili su osnova poslijeratnog razvoja teorije umjetnika. Postoje tri karakteristična pristupa umjetnika Wittgensteinovim filozofskim tekstovima.

Prvi pristup. Umjetnici su u Wittgensteinovim tekstovima pronašli logičke i konceptualne sheme i modele koji su se mogli fenomenalizirati i time se mogla problematizirati konvencionalnost odnosa akustičkog i vizualnog prema verbalnom. John Cage je komponiranje muzike, muzičko izvođenje, pisanje poetskog teksta i teorijsko pisanje teksta postavio kao sistem jezičkih igara. On je težio obratu različitih jezika u igru kontrole i slučaja. Karakteristični su crteži i slike Jaspera Johnsa iz kasnih 50-ih godina, postminimalistički crteži i instalacije Mela Bochnera, tekstualne i konceptualne instalacije Josepha Kosutha, rani tekstovi, umjetnički radovi i teorijski objekti engleske konceptualističke grupe *Art&Language*, crteži konceptualnih umjetnika pripadnika novosadske *Grupe Kôd* i beogradske konceptualističke *Grupe 143*. Koreografkinja i plesačica Yvonne Rainer je rane plesove (sredina 60-ih) izvodila kao antinarativne i anti-intelektualne jezičke igre zasnovane na uvođenju i izvođenju pravila scenskog kretanja (ponašanja, pokretanja, smještanja, odnošenja).

Drugi pristup. Umjetnici su u Wittgensteinovim tekstovima otkrili kritičku metodu preispitivanja zabluda i grešaka filozofije iz konteksta filozofske autorefleksije. Tu su metodu primijenili na umjetnost u pokušaju da teorijskom analizom istraže i problematiziraju pitanja prirode umjetnosti i kulture. Wittgensteinova filozofija za umjetnike nije bila zbirka mudrih izjava kojima se naknadno objašnjavao ili usmjeravao smisao njihovog rada nego uzorna filozofska autorefleksivna i autokritička praksa usmjerena na problematizaciju kanona, navika i metajezike filozofije. U tom smislu, umjetnici su pokušali stvoriti tehničke jezike umjetnosti kojima su kanoni, navike i metajezici umjetnosti problematizirani iz konteksta umjetničkih interesa i očekivanja. U tom smjeru je djelovala analitička linija konceptualne umjetnosti, na primjer Joseph Kosuth, grupa *Art&Language, Society for Theoretical Art and Analyses*, Grupa *Kôd*, *Grupa (Ǝ*, *Grupa 143*, Goran Đorđević, Boris Demur, Marijan Molnar.

Treći pristup. Umjetnici i teoretičari postavangarde i postmodernizma su od kraja 70-ih Wittgensteinove tekstove tretirali kao diskurzivni prostor koji omogućava razvoj pisanja u umjetnosti i o umjetnosti u obliku jezičkih igara. O umjetnosti se govori kao o međusobnom odnosu različitih jezičkih (vizualnih, diskurzivnih, zvučnih) igara koje pokazuju svoju fragmentarnost i nepostojanje jedinstvenog sistema, jedinstvenog stila kulture. Tako su pisali francuski

teoretičar postmodernizma Jean-François Lyotard, jezički pjesnik Charles Bernstein i pripadnici beogradske teorijske grupe *Zajednica za istraživanje prostora*. Pjesnik Charles Bernstein je ukazao da se filozofija i poezija ne razlikuju po nekim suštinskim svojstvima nego po načinu izvođenja u kulturi i društvu. Joseph Kosuth je tijekom 80-ih i 90-ih godina organizirao izložbe posvećene Ludwigu Wittgensteinu preobražavajući muzejski prostor u vizualno-prostorni tekst koji pokazuje i govori o relativnom statusu značenja umjetničkog djela. Značenje umjetničkog djela ne proizlazi iz djela kao izvora smisla nego iz društvenih operacija primijenjenih na djelo i njegove kontekstualne pozicije. Kosuth je sasvim jasno, primjenjujući wittgensteinovsku logiku i poststrukturalistička očekivanja, pokazao da forma djela ostaje nepromijenjena dok se značenja mijenjaju ovisno o funkciji djela u specifičnom kulturalnom prostoru. Teoretičar kulture Terry Eagleton kao scenarist i redatelj Derek Jarman realizirali su film *Wittgenstein* (1992.). Film je istodobno jezička igra s Wittgensteinovim filozofskim shemama i biografska rekonstrukcija intelektualnih krugova Beča i Cambridgea. Filmom se u igru uvodi i queer tematika i estetika biografizacije karakteristična za Jarmanova filmska istraživanja (*Queer Edward II* ili *Caravaggio*).

LITERATURA: Albe1, Ali1, Altie1, Beli10, Berns1, Berns3, Berret1, Bram1, Con1, Con2, Con3, Jani1, Kosu2, Kosu14, Kosu15, Kusp5, Lyo6, Perlof5, Sz1, Weit1, Wij1, Witt1, Witt2, Witt3, Witt4, Witt5, Šuv5, Šuv16, Šuv63, Šuv65

X

Xerox umjetnost. Xerox umjetnošću nazivaju se umjetnički radovi proizvedeni ili umnoženi fotokopirnim strojem. Talijanski neokonstruktivistički umjetnik i dizajner Bruno Munari uveo je 1964. godine fotokopirni stroj u stvaranje umjetničkih djela. Zamisao Xerox umjetnosti pripada strategijama dematerijalizacije umjetničkog djela, tj. tendenciji da se likovna umjetnost proširi u smjeru novih medija, neuobičajenih postupaka i impersonalnog rada, gdje umjetnik stvara zamisao (ideju, koncept, plan), a stroj realizira djelo. Fotokopirni stroj, prije svega, služi umjetnicima za umnožavanje njihovog rada (Xerox knjige umjetnika, plakati). Američki galerist Seth Siegelaub je tijekom 1968. i 1969. objavio prve malotiražne Xerox knjige umjetnika. Složenije i konceptualno razrađenije upotrebe Xeroxa su radovi konceptualnog umjetnika Iana Burna, kao i Gorana Trbuljaka i Gergelja Urkoma. Burnov rad *Xerox knjiga* (1968.) je nastao tako što je list čistog bijelog papira kopiran na fotokopirnom stroju, a dobivena kopija je korištena da bi se napravila sljedeća kopija. Postupak je ponovljen sto puta, čime je dobivena knjiga od sto stranica. Kako je svaka kopija sadržavala mrlje i tragove kopiranja, broj pogrešaka (mrlja) se na svakoj sljedećoj kopiji povećavao, stvarajući vizualne strukture. Trbuljak je na nekoliko mjesta u gradu fotografirao rupe u asfaltu. Fotokopije fotografija je zalijepio u neposrednoj blizini fotografiranih rupa. Ovim je radom iz travnja 1970. izvedena para-tautološka jezička igra s konkretnim urbanim mjestom i njegovim višemedijskim reprezentacijama. Urkomov rad *Šest minuta rada sata* (1971.) nastao je tako što je umjetnik fotokopirao sat koji radi tijekom šest minuta registrirajući pomake kazaljki. U Burnovom i Urkomovom radu fotokopirni stroj nije korišten kao sredstvo umnožavanja postojećeg djela nego kao tehnički reproduktivni sistem čije se mogućnosti i ograničenja koriste za stvaranje umjetničkog rada. Tako napravljen rad autorefleksivno govori o (1) konceptu autora i o (2) tehničkom postupku realizacije.

LITERATURA: Burn1, Den18, Sieg1, Stip6, Sus2, Tim2

Z

Zapatisti, digitalni. Digitalni zapatizam je meksički politički i umjetnički pokret protiv državne diktature i globalne cirkulacije kapitala i moći nastao 1994. godine. To je pokret za radikalnu demokraciju zasnovan na dijaloškom nasljeđu Maja koje je uvedeno u komunikacijske kompjutorske mreže kao virtualna akcija za realni mir u realnom društvu Chiapasa. Digitalni zapatizam je anti-neoliberalni i antiglobalistički pokret zasnovan na aktivističkom provođenju elektronske građanske neposlušnosti i uznemiravanja. Jedna od akcija elektronske građanske neposlušnosti je djelovanje preko programa koji zatrpavaju i time blokiraju e-mail adrese izabranih centara neoliberalne moći. Neprijatelj digitalnih zapatista je smješten na javnim komercijalnim mrežama (komercijalni komunikacijski sistemi, informacijske mreže, sistemi financijskih podataka, sistemi transporta, mrežni internet serveri). Taktike mrežne gerile se zasnivaju na alternativnom umrežavanju, dubinskom programiranju (stvaranje *spidera*, *boots* i drugih minornih mrežnih agenata), stvaranje *offshore domena*, stvaranje jednostavnih *access sistema* za interkontinentalnu elektronsku komunikaciju u realnom vremenu, kupovina vlastitih satelita, itd. Jedan od umjetnika povezanih sa zapatističkim akcijama i performansima je Guillermo Gómez-Peña koji je dizajnirao teatralizaciju *off line* akcija zapatista. Gómez-Peña istražuje, provocira, simulira i arhivira meksičke identitete u digitalnim-mrežnim i živim performansima.

The Electronic Disturbance Theater, EDT (Elektronski teatar uznemiravanja) je mala grupa *cyber* aktivista i umjetnika (Ricardo Dominguez, Carmin Karasic, Brett Stalbaum, Stefan Wray) angažiranih na razvoju teorije i prakse elektronskog i civilnog uznemiravanja i provociranja. Djeluju od 1998. godine. Do sada su akcije *EDT-a* bile usmjerene protiv vlada Meksika i Sjedinjenih država. Primjer takvog aktivističkog djelovanja je niz mrežnih direktnih akcija *EDT-a* uperenih protiv web stranica meksičke vlade 1998. *EDT* radi s povezivanjem različitih radikalnih političkih, performerskih i softverskih akcija preko sistema nazvanog *Flood Net*. Za Digitalne zapatiste i suradnike *EDT-a cyberprostor* je novi javni prostor u kojem se vodi politička borba za socijalne promjene. Oni razvijaju takozvani *haktivizam* (*hacktivism*) koji se zasniva na povezivanju političkog aktivizma i kompjutorskih napada, tj. hakerskih ilegalnih ili neautoriziranih provokacija u kompjutorskom sistemu i mrežama.

LITERATURA: Boš1, Doming1, Doming2, Dries1, Lane1

Zastupanje. Zastupanjem se naziva nestabilni i otvoreni odnos razmjene, premještanja ili uvjetovanja umjetnosti, teorije umjetnosti i filozofije u modernoj i postmodernoj kulturi. Budući da postoje različiti i neusporedivi odnosi umjetnosti, teorije i filozofije, po Morrisu Weitzu, nepotrebno je uopćavati jedan posebni odnos umjetnosti i filozofije da bi se objasnili neki drugi odnosi, koji su različiti i neusporedivi. Na primjer, osjetilne karakterizacije umjetničkog djela (*objekta*) razlikuju se od konceptualnih određenja umjetnosti kao društvene discipline, odnosno, pikturalna svojstva slikarstva se ne mogu prizvati u objašnjavanju tonalnosti glazbe, odnosno, ne mogu se sva umjetnička djela objasniti zamislima doživljaja izražene emocije ili razumijevanja formalno izvedene kompozicije. Odnos umjetnosti, teorije umjetnosti i filozofije je složeniji od uobičajenog meta-hijerarhijskog razumijevanja umjetnosti kao objekta interpretacije, teorije umjetnosti kao metajezika o umjetnosti, filozofije kao metajezika o teoriji umjetnosti i meta-metajezika o umjetnosti. Ti različiti odnosi umjetnosti, teorije umjetnosti i filozofije nazivaju se, potpuno neodređeno, zastupanjem, a postupci zastupanja mogu se, između ostalog, označiti: (1) upotrebom koncepta, pojma ili imena umjetnosti u filozofiji ili značenja filozofije u umjetnosti na način na koji je Wittgenstein određivao značenje riječi u jezičnoj igri, a Marcel Duchamp značenje izvanumjetničkog predmeta kao umjetničkog djela (readymadea), (2) ukazivanjem, analogno Louisu Althusseru, da filozofija nema vlastiti predmet spoznaje nego se konstituira kao subjekt želje, kao područje borbe, dominacije i intervencije, a ne kao područje sigurnog znanja, (3) identificiranjem, opisivanjem i objašnjavanjem aktivnosti umjesto ukazivanjem na ontološku disciplinarnu bit umjetničkog djela – na primjer, kao što to čini pjesnik Charles Bernstein kada razlikuje poeziju i filozofiju, ukazujući da se ni filozofija ni poezija ne mogu definirati kao produkti nego kao procesi (aktivnost) filozofirajućeg ili poetskog mišljenja. (4) pozivanjem na definicije označitelja Jacquesa Lacana da "jedan označitelj zastupa subjekt za neki drugi označitelj" ili "za jedan označitelj svaki drugi označitelj može zastupati subjekt" ili "jedan

označitelj zastupa subjekt za sve druge označitelje", odnosno "jedno umjetničko djelo zastupa subjekt za sva druga umjetnička djela" ili "jedno umjetničko djelo zastupa subjekt za teoriju umjetnosti" ili "jedan filozofski diskurs zastupa subjekt za sva umjetnička djela posredovanjem teorije umjetnosti", ili (5) ukazivanjem da odnos umjetnosti, teorije i filozofije nalikuje situaciji pravnog procesa (suđenja) u kojem zastupnici govore u ime okrivljenog i žrtve, ali i u ime metateksta koji zastupa narod, vladara, Boga, univerzalnu pravdu ili istinu, i (6) umjetnost, teorija umjetnosti i filozofija stoga nisu u jednostavnom odnosu interpretacije i iščitavanja umjetnosti u teoriji i teorije u filozofiji nego su određene društvene strategije i taktike kojima se umjetnost (od djela preko svijeta do povijesti umjetnosti), teorija umjetnosti (od kritike do estetike) i filozofija (od mišljenja do pisma) dovode u otvorene i promjenljive odnose borbe, zavođenja, osvajanja, posjedovanja, gubljenja ili interpretiranja. Ti odnosi proizvode značenje, smisao i vrijednost umjetnosti, teorije i filozofije u danom trenutku i kulturi.

LITERATURA: Alt1, Alt2, Alt3, Berns1, Berns3, Cab1, Gav5, Lac2, Lac6, Lyo13, Miš2, Miš3, Mou1, Šuv97, Witt2

Zatvoreni koncept. Zatvoreni koncept je koncept formalnih znanosti (matematike, logike, semiotike, kibernetike) koji se zasniva na konačnom broju utvrđenih i nepromjenjivih pravila. Svaka promjena pravila dovodi do razaranja koncepta. Estetičar Morris Weitz smatra da je zatvoreni koncept suprotnost otvorenim konceptima koji karakteriziraju umjetnost.

LITERATURA: Šuv63, Weit1, Witt3

Zavođenje. Zavođenje *(séduction)* se izvodi u postmodernoj teoriji (Baudrillard) i preuzima na specifičan način kroz omekšane, iskošene i transgresivne funkcije kritike i subverzije. Prvo, uočava se da su kritičke i subverzivne *akcije* u modernoj umjetnosti izazvale ili suprotan efekt, odnosno jačanje konzervativnih, tradicionalističkih i totalitarnih tendencija u kulturi i društvu, ili su bile prihvaćene i integrirane u masovnu pop kulturu umjerenog modernizma i ezoteričnu estetiziranu kulturu visokog modernizma. Drugo, zavođenje se u postlacanovskom smislu vidi kao djelovanje, činjenje ili ponašanje u području želje drugog, odnosno, u području nesvjesnog i području anticipacija označitelja. Time čin umjetničkog, teorijskog ili medijskog zavođenja postaje izvođenje (*performing*) *simptoma* koji pokazuje kako totalitet moći, vladanja, posjedovanja, osvajanja, metajezika, zakona, značenja, smisla i vrijednosti biva doveden u bezizlazni položaj vlastitim sredstvima, a to su sredstva zavođenja i provociranja želje. Zavođenje je performativna aktivnost, što znači da zavođenje postoji, ima značenja i smisao samo kroz čin izvršenja. Jean Baudrillard konstatira: "Znamo da svaka kritika, svaka suprotna snaga samo pothranjuje sistem. Barem smo mi to tako doživjeli i iskusili ne samo u praksi nego i u teoriji. Za mene se sada radi o prelasku s perspektive subjekta na perspektivu objekta, u odnosu na kojeg više nema kritike. Područje objekta je područje zavođenja, sudbine, fatalnosti odnosno područje jedne druge strategije. Uz kritiku stanovište subjekta mora se čuvati na svim njegovim strategijama. A upravo mi ove strategije izgledaju zastarjele i iscrpljene.... Moja teorija se priljubila uz svoj vlastiti objekt. Kada govorim o simulaciji, moj diskurs je simulatoran, kada govorim o zavođenju, onda je i teorija zavođenje. Ona tako dolazi bliže svojem objektu. A kada govorim o fatalnim strategijama, onda je i teorija fatalna. Više nema stanovišta subjekta, nego objekt i subjekt sudjeluju u igri."
U postmodernoj umjetnosti i teoriji (transavangarda, neekspresionizam, neokonceptualna i tehnoumjetnost) odnos prema kritičkom nije jednoznačan. Drugim riječima, u europskom eklektičnom i postpovijesnom postmodernizmu se kritičko odbacuje kao vid velikog i jakog metajezika moderne, a performativne strategije *zavođenja* i *uživanja* ukazuju se kao imanentne duhu paradoksalno novog i neokonzervativnog doživljaja kraja XX. i početka XXI. stoljeća. Naprotiv, u američkom postmodernizmu mogu se izdvojiti (1) lijeva opcija (koja aparaturu poststrukturalizma tumači kao sredstvo kritičkog rada, a zavođenje samo kao taktiku kritičkog djelovanja), 2) srednja opcija (koja aparaturu poststrukturalizma tumači kao okvir ekstatičkih fikcionalizacija tehnološke i medijske kulture u masovnom komunikacijskom izvođenju zavođenja slikom i zvukom), i (3) desna opcija (koja aparaturu poststrukturalizma vidi kao okvir transgresije modernizma i napuštanje kritičkih ciljeva u ime uživanja u potrošnji (želja subjekta je želja drugog, a drugi je objekt masovne potrošnje kao u djelima Andyja Warhola ili Jeffa Koonsa).

LITERATURA: Baud5, Baud6, Baud9, Baud10, Baud13, Baud14, Baud15, Felm2

Zazorno. Zazorno *(abject)* je termin kojim se opisuje, po Juliji Kristevoj, nešto odvratno i odbačeno, što siječe samu materiju i vodi do užasavajućeg kaosa koji je prije jezika i prije uređenog kozmosa. Pojedini autori ga identificiraju s besformnim (Batailleovo *informe*). Drugi autori negiraju vezu s besformnim i Batailleovim strukturalnim strategijama materijalističkog čitanja kulture. U svakom simboličkom

poretku zazorno se naslućuje kao nešto što izmiče simbolizaciji, što je užasno i prijeteće za svaki sistem ili cjelinu, kao i za pojedinačnu ljudsku egzistenciju. Ono je odvratno, nepojmljivo, što je kao smrt, granica, žena, ženske genitalije, kao nešto što treba preraditi. Zazorno je na jedva zamisliv način i moćno, i to u onoj mjeri u kojoj je, na primjer, ženska moć (genitalna, uživalačka, prokreacijska) potisnuta i otklonjena iz značenja ali ipak djelujuća na njega. Zazorno je moćno u onoj mjeri u kojoj ženska moć (uživanja) stvara jedan neprikaziv, neizraziv i neiskaziv višak u jeziku i simboličkom, u onoj mjeri u kojoj stvara mogućnost melankolije.

U težnji umjetnika narušavanju formalne organske cjelovitosti i konzistentnosti djela, odnosno, u težnji besformnom (*informe*), neka djela pokazuju manjak koji narušava identitet subjekta-umjetnika, samog umjetničkog djela i povijesti umjetnosti. Ukazuje se na strah i užas od onoga što manjka djelu, ali i onoga što je *skriveno* i nadređeno djelu kao nekakav neuhvatljivi višak. Zamisao zazornog je bliska pojmu označitelja kao onoga što po poststrukturalističkom transgresizmu ispada iz znaka. Zamisao zazornog pokazuje i kako se *meko pismo* ili *meki izraz* transformiraju u dramatični glas koji se ne može iskazati. U skulpturama, performansima i ambijentima umjetnika koji rade s antiformnim ili postantiformnim (Cy Twombly, Robert Morris, Richard Serra, Joseph Beuys, Mario Merz, Lucas Samaras, Paul McCarthy, Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, Cindy Sherman, John Miller, Željko Jerman, Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac) pokazuje se efekt zazornog zajedno s pokaznim efektom označitelja (otvaranja same materije bez forme). Naslućuje se ili se nagovještava besformno, čija se moć otkriva i efekti doživljavaju kroz tjelesni akt recepcije, ali se nikada doslovno ne vide. Teoriju zazornog i teoriju označitelja razvijaju kritičari i teoretičari umjetnosti (Rosalind Krauss, Hal Foster, Benjamin Buchloh, Denis Hollier, Yve-Alain Bois) koji žele provesti kritiku modernističkog formalističkog izraza i rekonstruirati povijest modernizma u odnosu na kritičke i rubne pristupe formi kao brisanom materijalnom i strukturalnom tragu ljudske i umjetničke egzistencije. To je pokušaj da se povijest greenbergovskog modernizma zamijeni novim čitanjem bitnih karakteristika modernizma. Traže se one karakteristike modernizma koje istupaju iz formalističko-reduktivističke osi koja se proteže od apstraktnog ekspresionizma preko postslikarske apstrakcije do minimalne umjetnosti. Pri tome nije riječ o povratku ekspresionizmu nego o upotrebi nadrealističkih batailleovskih i psihoanalitičkih (od Jacquesa Lacana, Julije Kristeve do Judith Butler) strukturalnih modela interpretacije materijalnog, koje je u procjepu imaginarnog i simboličkog. Na primjer, Judith Butler teoretizira heteroseksualnost kao stav koji pozicionira homoseksualnost u zazorno da bi sebe konstituirao. U tom smislu zazorno se tumači kao strukturalni princip razlikovanja i identifikacije. Slijedi teza da je greenbergovski formalistički modernizam pozicionirao sve antiformalističke, antiformne i psihološki intonirane modernističke prakse u zazorno da bi sebe uspostavio kao veliki i dominantni, idealni modernizam.

LITERATURA: Abj1, Benja4, Hop3, Poli1, Poli2, Fos5, Fos6, Kris11, Kraus20

Zemlja. Vidi: Earth works, Horizontalna plastika, Kozmogram, Kristalografija, Land art, Liječenje zemlje, Litopunktura

Zemlja, grupa. Grupa *Zemlja* je ljevičarska grupa slikara i arhitekata osnovana 1928., a zabranjena 1935. godine. Pokretački grupe su slikar Krsto Hegedušić i arhitekt Drago Ibler. Utjecaj weimarske *nove objektivnosti* kao kritičke i angažirane slikarske prakse može se prepoznati u djelovanju grupe *Zemlja* u hrvatskoj umjetnosti 30-ih godina. Po tematici riječ je o uspostavljanju kritičkog socijalnog i klasnog, a po načinu prikazivanja postekspresionističkog slikarstva, s karakterističnim odnosima prema naivnom (folklornom) slikarstvu. Po manifestu koji je napisao Drago Ibler 1929. godine, cilj grupe *Zemlja* je stvaranje nezavisnog likovnog izraza. Taj cilj se trebao ostvariti borbom protiv moda iz inozemstva, podizanjem općeg likovnog nivoa u kulturi i borbom protiv umjetnosti po sebi i modernističke dekadencije. Slikarstvo grupe *Zemlja* je političko slikarstvo koje izražajnom figurativnom formom naglašava i retorički razrađuje kritičke stavove autora. Karakteristična su djela Krste Hegedušića (*Justitia*, 1936.), Marijana Detonija (*Pijana kočija*, 1935.) ili Ivana Tabakovića (*Genius*, 1929.). Grupa *Zemlja* je održala više izložbi (Zagreb, 1929., Pariz i Zagreb, 1931.). Na trećoj izložbi grupe bila su zastupljena djela seljaka-slikara, nakon čega je Hegedušić osnovao *Hlebinsku školu* u rujnu 1931.

LITERATURA: Depo1, Prot5, Prot7, Puta2, Zem1

Zen. Zen (jap.) ili čan (kin.) je budistička škola meditacije koja je prerasla u budističku sektu i šire, u kulturu japanske i kineske umjetnosti. Budizam je nastao u Indiji iz učenja Gothame Budhe u V. stoljeću prije n. e. Termin budizam izveden je iz riječi buddho, koja na pali jeziku znači budni. Iz Budinog učenja proizašlo je više škola, čija je zajednička karakteristika

traženje puta oslobađanja od patnje. Izvorno Budhino učenje slijedi Thera-vado budizam (učenje starih), akozmička i ateistička škola meditativnog prosvjetljenja i oslobađanja od patnje. U II. st. prije n. e. nastala je škola Maha-yana (velika kola, veliki put), koja je u Indiji, Tibetu, Kini i Japanu dobivala različite oblike, spajajući se s lokalnim religioznim kultovima. Zen je jedna od škola Maha-yana budizma. U Japanu su nastali rinzai u XII. stoljeću i soto-zen u XIII. stoljeću. Zen se poziva na metafizičku pretpostavku čiste svijesti (buda priroda) kao općeg principa svih bića. Za rinzai sva su bića probuđena, a za soto-zen prosvjetljenje dolazi meditacijom. Soto insistira isključivo na zazenu (meditativnom usredotočivanju pažnje) kao jedinom načinu postizanja prosvjetljenja, a rinzai koristi paradoksalna i apsurdna pitanja i izjave nazvane koan. U japanskoj kulturi zen je utjecao na kaligrafiju, slikarstvo, poeziju (haiku), borilačke vještine (mačevanje, gađanje lukom i strijelom), ceremoniju čaja, aranžiranje cvijeća, uređivanje vrtova.

Budizam je na europsku modernu umjetnost utjecao posredno, preko japanskih *estampi* i teozofskih doktrina koje su prihvatili pioniri modernog slikarstva. U Kaliforniji su 1951. Gordon Onslow Ford, Wolfgang Paalen i Lee Mullican osnovali grupu *Dynaton* koja je slikarsko djelovanje zasnovala na zenu Ji-Đingu i tarotu. Utjecaj zena na zapadnu umjetnost uspostavljen je krajem 40-ih i početkom 50-ih, kada je na sveučilištu Columbia (SAD) zen učitelj D. T. Suzuki održao seminar o zenu. Suzukijeva predavanja održana su na vrhuncu egzistencijalističke filozofije i slikarstva apstraktnog ekspresionizma. Odnos egzistencijalizma, zena i psihoanalize uspostavljen je traženjem odgovora na pitanja o smislu ljudskog postojanja. Odnos sa zenom Franza Klinea i Thomasa Mertona otkriva se u kaligrafskim znakovima koji su trag gestualnog čina na površini slike velikog formata (Kline) ili u usredotočenosti pažnje na sam tijek zapisa (Merton). Slike Marka Tobeyja i Morrisa Gravesa apstraktnim formama simbolički prikazuju unutrašnja stanja usredotočene svijesti. Ad Reinhardt je u crnim monokromnim slikama došao do ni-predočivanja-ni-nepredočivanja koje ukazuje na brisanje religioznog sadržaja u zapadnjačkom smislu i uspostavljanje analogija između redukcije svijesti u zen meditaciji i redukcije vizualnih pojavnosti na površini slike. Suzukijev tečaj zena pohađali su kompozitor John Cage i koreograf i plesač baleta Merce Cunningham. Oni su zamisli zena integrirali u svoj rad kojim su anticipirali neodadu i fluksus. Japansko umjetničko udruženje *Gutai*, osnovano 1954. okupilo je šesnaest mladih umjetnika na čelu s Jirom Yoshiharom. Grupa je djelovala u okvirima enformela, apstraktnog ekspresionizma, neodade i fluksusa. Njezino djelovanje ima aspekte akcionizma i usredotočenosti na snažne tjelesne geste koje su izvor obojenog traga ili na sam prostorno-vremenski događaj. Grupa je povezala utjecaje zapadnih modernističkih stilova s izvornom tradicijom zena iz koje je izvela zamisao akcionizma. U SAD zen se tijekom 50-ih i 60-ih godina integrirao u beat poeziju, eksperimentalni film, kazalište, balet i likovne umjetnosti. Za fluksus je zen poetička osnova razgradnje cjelovitog i dovršenog umjetničkog djela. Fluksus umjetnici svjesni su poraza racionalističkih umjetničkih i ideoloških utopija avangardi i zato pribjegavaju neočekivanim, apsurdnim, paradoksalnim i besmislenim izjavama, sličnim koanu, od kojih se očekuje neočekivani učinak preobrazbe ljudskog bića. Jackson Mac Low je zapisao rečenicu koja je umjetnički rad: "Nađite način da zaustavite nezaposlenost ili nađite način da živite bez zaposlenja; realizirajte svoj projekt ma kakav bio vaš izbor ", a Nam June Paik zapisao je ideju: "Zen za ulicu: Odrastao čovjek u lotos položaju poluzatvorenih očiju smješten je u kolica. Voze ga glavnom ulicom." Pripadnici zagrebačke neodadaističke i fluksus grupe *Gorgona* su za mjesece u godini (1963.-1966.) zapisivali misli, najčešće citate. Za lipanj, srpanj i kolovoz (godina je nepoznata) zapisali su rečenicu: "Budistički svećenici žive samo ljeti, okupljaju se zimi".

Sredinom 60-ih, s pokretima mladih i hipi pokretom zen postaje dio eklektičke kulture globalnog sela kasnog modernizma, prožimajući umjetnost i život. Minimalist Carl Andre je realizirao nekoliko skulptorskih geometrijskih koncentrično-kružnih instalacija u obliku mandale. Ambijentalni umjetnik Walter De Maria napravio je instalaciju od čeličnih šipki postavljenih u heksagrame Ji-Đinga pod nazivom *360° I Ching* (1981.). Kalifornijski umjetnici James Whitney, Robert Irwin, James Turrell i Eric Orr realizirali su svjetlosne događaje i ambijente. Whitney je od sredine 40-ih eksperimentirao apstraktnim filmovima koji su težili nediskurzivnoj sintezi filma, novih tehnologija i mističkih koncepata. Irwin, Turrell i Orr su se tijekom kasnih 60-ih i 70-ih bavili praznim prostorom ispunjenim samo svjetlom. David Nez (grupa *OHO*) izveo je seriju ambijentalnih radova sa zrcalima *Ispravljeni pejzaž* (1969.), ukazujući na zamisli zen vrta kao prostora u kojem se gubi razlika između vanjskog i unutrašnjeg, odnosno realnog i zrcalnog prostora. Tijekom 1971. izveo je kompleksnu teorijsku analizu vizualne strukture mandale. Engleski umjetnici Richard Long i Hamish Fulton održavaju osobnu, neposrednu vezu s prirodom i prirodnim

ritmovima, uz izoštravanje svijesti o vremenu trajanja pješačenja koje ostavlja tragove u obliku staze kroz nepristupačni predio i o vremenu prikupljanja materijala (kamena, zemlje, šiblja). Ne koriste direktno simbole zena nego na zen ukazuju stavom umjetnika i njegovim specifičnim interesima. Iz nagovještaja, izjava ili statementa saznaje se da oni, srodno zenu, žele u prirodnom pejzažu prevladati granicu objekta i subjekta. Fulton ističe da tijekom hodanja u divljem predjelu prazni svoj um prepuštajući se prirodi, što je analogno zen meditaciji: "Ako ispazniš svoj um, možeš pustiti da u njega uđe priroda...". Konceptualni umjetnik Mirko Radojičić realizirao je diptih *Mjesec* (1983.) koji čine dvije ploče: na prvoj je u obliku kvadrata pisaćim strojem napisan tekst zen učitelja Dogena o Mjesecu, a na drugoj je fotografija noćnog hercegovačkog pejzaža s punim Mjesecom. Rad suočuje diskurzivni i vizualni prikaz Mjeseca, ukazujući na razlike između metafizike zena i prikazivanja svijeta u zapadnjačkoj umjetnosti. Beogradski ambijentalni i performans umjetnik Zoran Belić W. je krajem 70-ih i tijekom 80-ih sistemski proučavao zen i borilačke vještine, prakticirajući zen meditaciju kao oblik životnog djelovanja, kao aktivnost koja prethodi realizaciji crteža i kao model izvođenja performansa. Njegovi ambijenti iz kasnih 80-ih *Vježba: Budin bušido* (1986.) ili *Ničega u vrtu* (1989.) rekonstrukcije su zen umjetnosti u duhu postmodernističkih citata i simulacija atmosfere zen vrtova. Talijanski trans-avangardist Francesco Clemente je tijekom ranih 80-ih slikao autoportrete u duhu ikonografije japanskog zen slikarstva koje prikazuje zen-redovnike s grimasama. Neuobičajena grimasa (podsmijeha, ruganja) simbol je zenovskog nadilaženja patnje svakodnevnog života.

LITERATURA: Aup2, Ban1, Beli8, Beli11, Beli12, Ferg1, Fuc1, Fult1, Fult2, Gut1, Lon1, Nj1, Sog1, Suz1, Tu3, Woode1

Zenitizam. Zenitizam je međunarodni umjetnički pokret nastao u Zagrebu 1921. godine. Pjesnik Ljubomir Micić pokreće internacionalni časopis *Zenit*, manifestno osnivajući novi avangardni pokret zenitizam koji je djelovao šest godina. Zenitizam je eklektični, ekscesni i eksperimentalni međunarodni avangardni pokret. Zenitizam karakterizira pokušaj da se na rubovima srednjoeuropskog i balkanskog prostora uspostavi autentični umjetnički pokret. U časopisu *Zenit* su surađivali brojni umjetnici, ali sam pokret i časopis su bili djelo Ljubomira Micića i njegove supruge Anuške (Nine-Naj) Micić. Zenit je iniciran u ekspresionističkoj atmosferi hrvatske umjetnosti neposredno poslije Prvog svjetskog rata. Zamisli ekspresionizma, dade, futurizma, konstruktivizma i duha apstrakcije su prožimale zenitističko djelovanje koje se odvijalo u složenim političkim odnosima hrvatske i srpske kulture početkom 20-ih. U političkom smislu Micić je povezivao nespojivo: internacionalizam, antieuropejstvo, panslavizam, srpski nacionalizam, boljševizam i trockizam. U umjetničkom smislu on je ostao umjetnik nomad koji je sredstvima europske avangarde pokušao konstruirati ideal autentičnog balkanskog novog kroz ideju barbarogenija. Njegova ideja barbarogenija istovremeno potječe iz njemačkog ničeanizma (nad-čovjek), panslavenskog traganja za drugim europskim identitetom i balkanskog poziva na barbarizam.

Zenitistički pokret je djelovao u Zagrebu od 1921. do 1923., a u Beogradu od 1924. do 1926. U časopisu su surađivali zagrebački avangardisti Marijan Mikac, Andra Jutronić, Jo Klek, Vilko Gecan, Vinko Foretić, Vjera Biller, Dragan Aleksić, beogradski avangardisti Mihailo Petrov, Boško Tokin, Rastko Petrović i Stanislav Vinaver. Na internacionalnom i kozmopolitskom planu zenitizam karakterizira suradnja s francuskim pjesnikom Ivanom Gollom, te s Aleksandrom Arhipenkom, Robertom Delaunayjem, Iljom Erenburgom, Vasilijem Kandinskim, El Lissitzkyjem, Louisom Lozowickom, Theom van Doesburgom, Hannesom Meyerom, Lászlóm Moholy-Nagyjem, i drugima. *Manifest zenitizma* su napisali Ljubomir Micić, Ivan Goll i Boško Tokin 1921. godine. Micić i njegov brat Branko Ve Poljanski su od 1921. do 1923. stvorili neformalni zagrebački avangardni krug (*zagrebačka avangarda*). Međutim, Micić je bio u stalnom sukobu s oficijelnom zagrebačkom kulturom, tako da je 1923. napustio Zagreb i preselio se u Beograd. Beogradska književna grupa *Alfa* (Alpha - beogradska literarna zajednica), koja pripada graničnom području visoke modernosti i avangardnog eksperimenta objavljuje u Begovićevoj i Wiesnerovoj *Kritici*. Broj 11-12 časopisa *Kritika* iz 1921. godine označava rascjep između avangardista i modernista. Alek Braun, Miloš Crnjanski, Stanislav Krakov, Dušan Matić, Rastko Petrović, Boško Tokin i Stanislav Vinaver u *Kritici* objavljuju proglas koji označava raskid sa zenitizmom, a to znači i s avangardom. Sukob između avangardista (zenitistički pokret) i modernista (neformalna grupa *Alpha*) se očituje u razlikovanju: (1) avangardističke pozicije zasnovane na manifestima i težnji prema kolektivnom (nadosobnom) određenju umjetničkog pokreta, i (2) modernističke pozicije zasnovane na individualnom, visokoestetiziranom umjetničkom (poetskom) izrazu.

Branko Ve Poljanski i Dragan Aleksić su u Pragu priređivali zenitističke i dadaističke manifestacije 1921. godine. Branko Ve Poljanski je objavljivao

časopis posvećen filmskoj umjetnosti *Kinofon* u Zagrebu 1912.-1922. Zenitisti surađuju s dadaistima tijekom 1921. i 1922. godine. Prekid s dadaistom Draganom Aleksićem bio je 1922. godine (časopis *Zenit* br. 14). Poljanski objavljuje časopis *Dada-Jok* (Zagreb, 1922.) kao anti-dadaističku gestu. Posebni broj *Zenita* posvećen je ruskoj avangardi. Urednici tog broja bili su Ilja Erenburg i El Lissitzky. Realizirana je *Zenitistička međunarodna galerija nove umjetnosti* u Zagrebu. Izložena su djela Aleksandra Arhipenka, Herberta Behrens-Hangelera, Roberta Delaunayja, Vinka Foretića Visa, Hermanna Freudenaua, Alberta Gleizesa, Helene Grünhoff, Juana Grisa, Hansena, Ljubov Erenburg, El Lissitzkog, Mihaila Larionova, Louisa Lozowicka, Lászla Medgyesa, Lászla Moholy-Nagyja, Sergea Charchounea, Karela Teigea, Alberta Carela Willinka. Realizirana je predstava zenitističkog kazališta (Gombaona I. realne gimnazije u Zagrebu) 16. prosinca 1922. Sudjelovali su Jo Klek, Dragutin Heranić, Vlado Pilar, Zvonimir Megler, Miha Šen, Dušan Plavšić, Čedomil Plavšić, Miloš Somborski i Višnja Kranjčević. Sudionici ove predstave su nazivani mladi zenitisti ili grupa *Traveller*. Na programu su bila djela Micića, Poljanskog i Marinettija. Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski i Marijan Mikac tijekom 1923. godine priređuju *Zenitistička večernja* (Beograd, Zagreb, Sisak, Topusko, Petrinja). *Zenitistička večernja* su zenitističke višemedijske prezentacije: predavanja, čitanja poezije, akcije. Micić je uredio knjigu *Arhipenko. Nova plastika* (1923.) s predgovorom naslovljenim *Prema optikoplastici. Prva Zenitova međunarodna izložba nove umetnosti* je održana u *Muzičkoj školi Stanković* u Beogradu u travnju 1924. Na izložbi su sudjelovali: Louis Lozowick, Jozef Peters, Balsamadžiev, Bojadžiev, Kačulev, Hansen, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Albert Carel Willink, László Medgyes, László Moholy-Nagy, Herbert Behrens-Hangeler, Freudenau, Aleksandar Arhipenko, Helene Grünhoff, Osip Zadkin, Vasilij Kandinski, El Lissitzky, Serge Charchoune, Vjera Biller, Vinko Foretić Vis, Vilko Gecan, Jo Klek, Mihailo S. Petrov, Vinicio Paladini, Enrico Prampolini. Časopis *Zenit* je nakon prekida s brojem 24 (Zagreb, 1923.) nastavio izlaziti u Beogradu. Broj 25. je bio posvećen *Prvoj međunarodnoj izložbi*, a višebroj 26-33 je naznačio ponovno izlaženje. Jo Klek je zasnovao praksu apstraktnog slikarstva. Njegova djela su nazivana *Pafame*. Izlagao je na Međunarodnoj izložbi časopisa *Contimporanul* u Bukureštu i na izložbi grupe *Der Wurf* u Bielfeldu 1924. Jo Klek prekida sa zenitizmom 1925. godine iz političkih razloga. Marinetti i Poljanski su razgovarali o futurizmu, zenitizmu i fašizmu u Parizu 28. listopada 1925. godine. Zenitisti Poljanski, Josip Štolcer Slavenski i Mirko Kujačić protestiraju na predavanju Alfreda Kerra u Parizu.

Nastup jugoslavenskih zenitista na *Izložbi revolucionarne umjetnosti Zapada* u Moskvi 1926. Časopis *Zenit* br. 43 je zabranjen zbog širenja komunističke propagande, povod je tekst dr. M. Rasinova *Zenitizam kroz prizmu marksizma*. Ljubomir Micić napušta Beograd i preko Rijeke i Trsta odlazi u Pariz. Objavljuje romane na francuskom jeziku od 1928. do 1938. Na poziv slovenskog avangardista Ferdinanda Delaka, glavnog urednika časopisa *Tank*, zastupa *Tank* u Parizu. U Jugoslaviju se vraća 1936. godine.

Micić je objavio nekoliko pjesničkih i poližanrovskih knjiga *Stotinu vam bogova* (1922.), *Kola za spasavanje* (1922.), *Aeroplan bez motora* (1925.), *Antievropa* (1926.), Poljanski je objavo *77 ubica* (1923.), *Panika pod suncem* (1924.), *Tumbe* (1926.), Marijan Mikac *Efekt na defektu* (1923.), *Fenomen majmun* (1925.), *Pod teretom lengera* (1926.), a Mid (nepoznati autor) *Metafiziku ničega* (1926.).

LITERATURA: Benso1, Benso2, Bri4, Cin1, Den102, Đu5, Erj22, Flak9, Fost4, Golubo1, Golubo2, Hor2, Košč4, Markuš1, Markuš2, Markuš3, Markuš4, Markuš5, Markuš6, Markuš7, Micić1, Micić2, Micić3, Micić4, Micić5, Mikac1, Mikac2, Pass1, Polj1, Polj2, Polj3, Polj4, Prot4, Subo5, Subo6, Sus6, Šim2, Šuv33, Šuv34, Šuv76, Šuv89, Šuv131, Teš2, Teš3, Vrga1, Zen1

Zero, grupa. Grupa *Zero* je osnovana u Düsseldorfu 1958., a djelovala je do 1966. godine. U njoj su surađivali Heinz Mack, Otto Piene i Günther Uecker. Objavljivali su časopis *Zero* (izašla su tri broja). Naziv grupe potječe od zamisli nulte točke (ishodišta) i pojedini interpretatori ga vezuju za sintagmu koju je uveo Kazimir Maljevič na izložbi *Posljednja futuristička izložba 0.10* 1915. godine. Njihov rad je paradoksalan i heterogen. Djelovanje grupe *Zero* se zasniva u kinetičkim i konkretističkim istraživanjima monokromije, multipla, mobila, optičkih i svjetlosnih fenomena, a neka djela pokazuju akcionističke efekte što ih približava neodadi, a spiritualno orijentirane postavke ih povezuju s ranom europskom apstrakcijom i metafizikom fluksusa. Ta paradoksalna dimenzija njihovog pozicioniranja između materijalizma i spiritualizma ukazuje se i u manifestno orijentiranoj poemi: "Zero je tišina. Zero je početak. Zero je okrugao. Zero se okreće. Zero je mjesec. Sunce je Zero. Zero je bijeli. Pustinja Zero. Nebo iznad Zeroa. Noć Zero teče. Oko je Zero. Pupak. Usta. Poljubac. (...) Drveće u proljeće, snijeg, vatra, voda, more. Crveni, narančasti, žuti, zeleni, plavi, indigo, ljubičasti Zero duga. 4, 3, 2, 1, Zero. Zlato i srebro, vjetar i dim, putujući cirkus Zero. Zero je tišina. Zero je početak. Zero je okrugao. Zero je Zero." Ova poema sastavljena

je prilikom izložbe *Mack, Piene, Uecker* u *Museum Haus Lange* u Krefeldu 1963. Tri umjetnika su redom sastavljali po jednu frazu i bilježili je. Tako je stvoren ovaj verbalni niz. Grupa *Zero* je demonstrirala povratak projektu u umjetnosti poslije enformela. Pritom, povratak projektu nije bila instrumentalna zamisao, kao u neokonstruktivizmu nego dramatično višeznačna, paradoksalna i naglašeno konceptualizirajuća. Drugim riječima, članovi grupe Zero su radili u simultanim registrima eksperimenta u materijalima, medijima, intersubjektivnim bihevioralnim odnosima. Članovi grupe *Zero* bili su u tijesnim vezama s parom Castellani-Manzoni oko časopisa/galerije *Azimut&Azimuth* u Milanu; poznavali su Lucia Fontanu i Yvesa Kleina i te reference jasno upućuju na karakter njihovog rada. Iako su od početka bili uključeni u izložbe konkretne i kinetičke umjetnosti (*Konkrete Kunst* u Zürichu i *Bewogen Beweging* u Amsterdamu, obje 1960.), *Zero* se bitno razlikuje od ostalih grupa u pokretu *Novih tendencija* po naglašenom spiritualnom i metafizičkom karakteru rada. Ne pokazuju posebnih sklonosti prema socijalnom reformizmu, ali su s umjetničke strane vjerojatno u ovom pokretu najjača grupa, sastavljena od trojice izrazitih autorskih osobnosti kojima je, uz pozivanje na monokromiju i korištenje svijetla i pokreta, zajednička koncentracija čistoći, porijeklom iz njemačke romantičarske tradicije. Sebe smatraju novim idealistima (Piene), kojima je strana svaka doktrinarnost, svaka pre-koncipirana obaveza, bez obzira da li jezična i ideološka ili pak samo organizacijska u smislu pridržavanja dogovora *team worka*, što je bio slučaj s pariškim *GRAV*-om i talijanskim grupama *T* i *N*. Grupa *Zero* je simptomatična pojava, da bi povezala neusporedive anarhične i disperzivne geste u prepoznatljivu umjetničku praksu, ona konceptualizira djelovanje kroz projekt identificiranja intencija, postupaka i ciljeva u polju obećane transcendentalnosti. Pritom, kod njih transcendentno znači sve ono što se ne da osjetilno registrirati, ali što se može materijalno (gestualno, objektno, izražajno, bihevioralno) indeksirati. Oni teže izvođenju i konstruiranju indeksa transcendentnog koji su minimalistički pozicionirani na neodređenoj sugestivnoj granici doslovnog i fikcionalnog.

LITERATURA: Allo6, Den102, Dorf3, Posle1

Zidna/podna struktura. Zidna/podna struktura u minimalnoj umjetnosti geometrijski objekt ili instalacija koja zid ili pod na kojem je postavljena uvodi u djelo kao integralni element.

Carl Andre je radio s podnim strukturama od bakrenih kvadratnih ploča kojima je bila prekrivena horizontalna kvadratna ili pravokutna površina poda. Zamisao horizontalnih podnih instalacija Andre je definirao stavom da razvoj moderne skulpture vodi od skulpture kao forme, preko skulpture kao strukture, do strukture kao mjesta. U povodu svojih podnih radova Andre je konstatirao: "Postoji čitav niz odlika materijala koje otkrivamo hodanjem po njima" i "Moja zamisao o skulpturi kao objektu je zamisao o cesti."

Sol LeWitt je tijekom 60-ih realizirao zidne i podne geometrijske trodimenzionalne strukture. Geometrijska dvodimenzionalna struktura (kvadrat, kvadratna mreža) nalazi se u ravnini zida ili poda, a iz nje se izvode i izdižu modularni elementi koji ulaze u trodimenzionalni prostor. Zidna/podna struktura pokazuje putove transformacije dvodimenzionalnog oblika u trodimenzionalni predmet ili instalaciju (LeWitt), odnosno realizira formalni koncept horizontalnog prostiranja elemenata u dvodimenzionalnom prostoru površine poda (Andre). Goran Petercol je realizirao zidne instalacije koje su nastajale projekcijom sjene predmeta na zid ili specifičnim osvjetljavanjem zida, pročelja, prolaza (na primjer, radovi iz serije *Negativi* iz 90-ih godina). Funkcija svjetlosnih struktura je dvostruka: (a) transformacija i prividna dematerijalizacija arhitekture u kojoj se postavlja djelo, i (b) upotreba svjetla kao konstitutivnog elementa otvorenih i nestabilnih prostornih poredaka.

LITERATURA: Andr1, Bourd1, Kov5, Lew2, Legg1

Zidno slikarstvo u postminimalnoj i konceptualnoj umjetnosti. Zidno slikarstvo, u postminimalnoj i konceptualnoj umjetnosti 70-ih i 80-ih je oblik konceptualne arhitekture. To je konstitutivni element arhitektonskog ambijenta koji se transformira u vizualnu scenu (Sol LeWitt, Julije Knifer) ili tekstualnim jezičkim zapisom označeni prostor scene jezika (Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth). Zidno slikarstvo u postminimalnoj i konceptualnoj umjetnosti je: (1) obnova monumentalne i dekorativne umjetnosti; (2) eksperimentiranje tehnikama zidnog slikarstva; (3) istraživanje ambijentalnih sinteza slikarstva, konceptualne umjetnosti i arhitekture.

LeWittove zidne geometrijske slike iz kasnih 60-ih zamišljene su kao konceptualni model intervencije. Po njegovim tekstualnim uputama publika je realizirala zidni crtež (strukturu linija), a poanta rada je bila u utvrđivanju razlike (dimenzije greške) između koncepta i vizualne realizacije rada u kojoj umjetnik nije imao udjela. LeWittove slike iz 80-ih monumentalna su djela dekorativne umjetnosti koja na paradoksalan način suočuju konceptualnu zamisao

strukture slike, tj. koncept vizualno-geometrijskog poretka s dekorativnom artikulacijom arhitektonskog prostora. Estetski i vizualno, ekspresivne kvalitete LeWittovih zidnih slika proizlaze iz njegovog koncepta, a ne iz njegovog manualnog slikarskog čina, budući da slike realiziraju profesionalni slikari. Zidne slike Julija Knifera zasnivaju se na stavu da se u crtežima i slikarstvu utemeljen oblik meandra perceptivno proširuje prezentacijom meandra u okvirima land arta ili zidne slike. Zidna slika Roberta Barryja s riječima ili crtežima drva koje simbolizira povijesno stablo rodoslovlja ili uzročnog lanca događaja, zasniva se na nanošenju transparentnih slojeva boje jednog preko drugog, čime se metaforički nagovješćuje vremenska slojevitost rada. Lawrence Weiner i Joseph Kosuth se bave konceptualnom arhitekturom, što znači da su zidni postav s ispisanim tekstom i prostor zida s tekstom scenografija prezentacije jezičkog tekstualnog događaja u koji promatrač ulazi i koji ga obuhvaća. Konceptualna arhitektura preobražava tekstualni zapis na zidu u prostornu demonstraciju zapisanog, tako da materijal umjetničkog rada postaje odnos značenja teksta, vizualne pojavnosti zapisa i prostora u kojem se zapisano pojavljuje i na koji ukazuje. Kosuthov rad *Nula i ništa* (1987.) primjer je konceptualne arhitekture: (1) zidovi izložbenog prostora oblijepljeni su tapetama na kojima je otisnut povećani Freudov psihoanalitički tekst *Psihopatologija svakodnevnog života;* (2) tekst je precrtan tako što je svaki redak prevučen horizontalnom linijom; (3) linija otežava čitanje teksta, ali ga ne onemogućava, čime situacija čitljivog-nečitljivog postaje metafora rada nesvjesnog; (4) smještanjem u arhitektonski kontekst rad postaje određen i zatvoren arhitektonskom konfiguracijom, ali i otvoren u značenjskom smislu, čime se suprotstavljaju arhitektonska zatvorenost prostora instalacije i značenjska otvorenost teksta.

LITERATURA: Franzel, Kosu13, Košč8, Kri3, Leggl, Lew2, Makol, Weinl

Značenje. Značenje je posrednik između prisutnog nosioca značenja i odsutnog objekta koji se tim značenjem spominje. Pojam značenja određen je: (1) teorijom istine, (2) teorijom komunikacijske namjere, (3) uzročnom teorijom, (4) kontekstualnom teorijom, (5) formalnom strukturalnom teorijom.

Teorije istine tumače značenje kao odnos lingvističkog izraza, semiotičkog modela ili umjetničkog djela i svijeta na koji se odnose i koji prikazuju. Za teorije istine smisao umjetničkog djela ispunjava se u prikazivanju svijeta, tj. značenje mimetičkog umjetničkog djela je biće, predmet, situacija ili događaj svijeta na koji se ono odnosi. Značenjske funkcije slike postižu se vizualnom sličnošću modela i njegovog lika, iluzionističkim prikazivanjem, upotrebom zračne i svjetlosne perspektive, načelima zrcalne slike.

Teorije komunikacijske namjere objašnjavaju značenje kao izraz intencija, ciljeva i interesa govornika, pisca, slikara ili kipara. Teorije komunikacijske namjere polaze od pretpostavke da je funkcija umjetničkog djela prikazivanje, priopćivanje (komuniciranje) i prenošenje poruka koje umjetnik upućuje drugima. Na primjer, poruka slike socijalističkog realizma koja prikazuje mlade radnike kako kopaju zemlju je da se svi mladi trebaju uključiti u izgradnju socijalizma.

Uzročna teorija značenja pokazuje da su značenja slike ili skulpture posljedice perceptivnih sposobnosti slikara, njegovog zanatskog umijeća, povijesnih i ekonomskih uvjeta u kojem stvara djelo. Utjecajnu uzročnu teoriju značenja slikarstva razvili su članovi grupe *Art&Language* tijekom 80-ih godina. Po njima, značenja slike nisu određena iluzionističkom vizualnom podudarnošću prikaza i predmeta ili autobiografskim i psihološkim proglasima i objašnjenjima umjetnika nego uzročnim uvjetima produkcije slike. Izjava o značenjima slike je izjava o njezinoj povijesti, postupcima, kontekstu i uvjetima realizacije.

Kontekstualna teorija značenja polazi od stava da su značenja likovnog umjetničkog djela konvencionalna značenja slična značenjima prirodnog (povijesnog) jezika. Značenja su određena uvjetima i kontekstom u kojem umjetničko djelo nastaje. Marcel Duchamp izveo je zamisao ready-madea iz stava da se značenja upotrebnog predmeta (lopate, pisoara, sušila za boce) mijenjaju premještanjem iz konteksta svakodnevnih upotrebnih predmeta u kontekst izuzetnih predmeta umjetnosti (umjetničkih djela). Na primjer, lažni ready-made *Fresh Widow* (1920.) je izveden kao minijaturni prozor (1,9x53,3x10,2 cm) od obojenog drva sa staklima koja su prekrivena kvadratnim komadima uglačane kože. Pritom naslov djela *Fresh Widow* u prijevodu glasi *Svježa udovica,* pri čemu *Fresh* asocira na *French* a *Widow* na *Window*. Naziv *Fresh Widow* je svojevrsni rebus koji u razrješenju glasi francuski prozor. Francuski prozor je tip prozora koji je izveden kao model. Ova paradoksalna igra s materijalima, modelom prozora i asocijativnim nazivom djela ukazuje na Duchampovu koncepciju značenja objekta: značenje objekta je određeno njegovom upotrebom i imenovanjem u jeziku. Srodnom području razmišljanja pripada i teza Ludwiga Wittgensteina da značenje riječi ovisi o njezinoj upotrebi u jeziku, tj. značenje nekog predmeta ovisit će o načinu i kontekstu njegove upotrebe. Joseph Kosuth je pisao da u umjetnosti nema novih formi nego samo novih značenja, a zadatak umjetnika je bavljenje problemom stvaranja,

upotrebe, transformacije, prevođenja i poništavanja značenja. U tom smislu on koristi postojeće diskurse filozofije, ideologije, psihoanalize i teorije umjetnosti, koje transfigurira prenoseći ih iz konteksta u kontekst kao jezički ready-made. Po teorijama postmoderne, značenje bilo kojeg elementa ovisi o njegovom smještanju u specifični kontekst i odnosu koji mu on nameće. Po Jacquesu Derridai, znak stječe značenje stupanjem u odnos s drugim znakovima govora, teksta ili slike. Lančano povezivanje znakova slike i njihov mogući odnos tvore značenje slike. Značenje nije konstanta umjetničkog djela nego je otvoreno i promjenljivo. Po postmodernističkoj teoriji, značenje ne proizvodi umjetnik, nego mnogi složeni značenjski odnosi umjetnika, umjetničkog djela i promatrača-čitaoca.

Dva su kriterija utvrđivanja značenja umjetničkog djela: (1) kriterij prvog interpretatora, tj. prihvatljivo značenje umjetničkog djela je ono koje mu daje umjetnik; (2) kriterij promatrača-čitaoca, tj. značenje umjetničkog djela mijenja se od gledaoca do gledaoca jer je čin recepcije umjetničkog djela interpretativni čin, čime svako umjetničko djelo ima potencijalno beskrajno mnogo značenja.

Po formalnoj strukturalističkoj teoriji, značenje umjetničkog djela je posljedica unutrašnjih odnosa pikturalnih ili skulpturalnih znakovnih ili prikazivačkih elemenata. Ona je holistička kada se tvrdi da cjelina umjetničkog djela nameće značenja pojedinačnim elementima i da značenje umjetničkog djela nije tek zbir pojedinačnih značenja njegovih elemenata. Antiholistička je, međutim, kada tvrdi da su značenja elemenata konstante koje, ovisno o međusobnim kombinacijama, stvaraju različita značenja umjetničkog djela i značenjske cjeline.

LITERATURA: Aye2, Balm4, Balm5, Bann4, Bek3, Berr1, Blac1, Božič7, Cob1, Dav2, Devit1, Ec6, Elt1, Festini1, Fod2, Gad2, Kosu8, Kris5, Marti1, Metz1, Metz2, Miš7, Morr1, Pan2, Pele1, Pon3, Prot9, Qu1, Todo1, Todo3, Todo4, Tu4

Znak. Znak je osjetilima dostupni element koji subjekt upućuje na nešto. To je osjetilima dostupni element koji zastupa, prikazuje i označava biće, zamisao, predmet, situaciju ili događaj, čime ih posredno uvodi u prirodne (povijesne) jezike ili formalno znanstvene i vizualne jezike. Znakovima prirodnih jezika bavi se lingvistika. Formalnim znakovima znanosti bave se matematika i logika. Znakovima vizualnih, akustičkih ili bihevioralnih jezika bavi se semiotička teorija umjetnosti i estetika.

Opća znanost o znakovima je semiotika. Razlikuju se tri osnovna koncepta: (1) značenje i funkcije znaka određeni su bićima, predmetima, situacijama ili događajima svijeta na koje znak ukazuje, tj. značenje znaka je njegova referenca; (2) značenja i funkcije znaka određena su odnosima elemenata koji tvore znak, tj. znak je povezanost označitelja (materijalne osjetilno dostupne pojavnosti posrednika) i označenog (pojma, zamisli); (3) značenja i funkcije znaka određeni su njegovim odnosima s jezikom ili sistemom označivanja u kojem se upotrebljava, odnosno činom (praksom) upotrebe osjetilno dostupnog elementa kao znaka za nešto.

Likovni znakovi su pikturalni i skulpturalni znakovi. Pikturalni znakovi su osjetilu vida dostupni elementi kojima slika upućuje na nešto, odnosno slikarski znak je osjetilu vida dostupan dvodimenzionalni (plošni) element koji zastupa, prikazuje ili označava biće, zamisao, predmet, situaciju ili događaj i time ih uvodi u proces posredovanja značenja slike i slikarstva. Konstitutivni elementi slikarskog znaka su točka, linija, površina, boja, tekstura. Skulpturalni znakovi su osjetilu vida dostupni elementi kojima skulptura upućuje na nešto, odnosno skulpturalni znak je osjetilu vida dostupan trodimenzionalni prostorni element koji zastupa, prikazuje ili označava biće, zamisao, predmet, situaciju ili događaj i time ih uvodi u proces posredovanja značenja skulpture. Konstitutivni elementi slikarskog znaka su predmet, prostorne dimenzije, površina trodimenzionalnog predmeta, tekstura prostorne površine, masa. Značenja i funkcije likovnih znakova nisu određeni samo slikarskim i skulpturalnim aspektima pojavnosti i izgleda znaka nego i lingvističkim i semiotičkim mehanizmima uspostavljanja konvencije upotrebe, odnosa forme i sadržaja, sadržaja i značenja. Likovni znakovi nisu prirodni znakovi čije se značenje može pročitati i razumjeti direktno, bez posrednika i konteksta pojavnosti znaka. Iako likovni znakovi nisu normirani i definirani pravopisom i gramatikom kao znakovi prirodnih jezika, oni svoje značenje uspostavljaju: (1) pikturalnim i skulpturalnim izgledom; (2) pravilima upotrebe ili korespondencije koju umjetnik prešutno ili javno uspostavlja u svijetu umjetnosti. Svako likovno umjetničko djelo može se opisati, objasniti ili interpretirati kao znak ili struktura znakova, ali samo neka djela modernizma i postmodernizma realizirana su tako da se pojavljuju i budu percipirana kao znak. Znakovno prikazivanje svijeta, emocija i zamisli u osnovi je modernističkog izražavanja, od pionirskih apstraktnih radova Vasilija Kandinskog i Paula Kleea do apstraktnog ekspresionizma. S konceptualnom umjetnošću nastaje tendencija semiotičke umjetnosti koja pojavnosti vizualnih jezika modelira, prikazuje i interpretira formalnim, teorijskim znakovnim strukturama. U postmoderni se zamisao znaka i procesa označivanja

- u kojima je znak tek jedan tren ili element upotrebe, transformacije i potrošnje značenja - definira kao okruženje i element artificijelne prirode postmodernog doba determiniranog kulturom.

LITERATURA: Balm4, Balm5, Bart7, Bart18, Bck3, Clarked1, Cob1, Ec6, Gligo4, Golds1, Johan1, Kod1, Kris2, Kris4, Kris6, Legr2, Lot4, Milij2, Morr1, Muk2, Pet5, Pet6, Peir1, Rot6, Rot8, Sem1, Semi1, Sos2, Todo5, Usp1, Zn1, Žiž2

Znakovna struktura. Znakovna struktura je cjelina nastala povezivanjem dvaju ili više znakova. Simbolička znakovna struktura nastaje povezivanjem znakova na osnovi njihovih pojedinačnih značenja, čija je funkcija ponuditi novo značenje koje pojedini znakovi - elementi ne sadrže. Formalna znakovna struktura nastaje povezivanjem znakova na osnovi njihovih pojavnih karakteristika, bez obzira na značenja. U formalnom pristupu znak se tretira kao prazan znak, nosilac znaka ili označitelj. Znakovne strukture nastaju formalnim kombinacijama znakova na osnovi slučaja, konvencija ili formalnih karakteristika nosioca znaka.

U geometrijskoj apstrakciji likovni, slikarski ili skulpturalni znak tretira se kao značenjski prazan znak, a pikturalne ili skulpturalne strukture se konstruiraju kao formalne znakovne strukture. Konceptualni umjetnici koji su svoj rad zasnivali na pretpostavkama lingvističkog i semiotičkog formalizma, težili su objašnjenju problema slikarskog i skulpturalnog oblikovanja u vizualnim umjetnostima posredovanjem formalnih odnosa nosioca znaka. U teorijskoj konceptualnoj umjetnosti, pojam znakovne strukture preuzet je kao jezička osnova definiranja transformacija prirode umjetnosti. Mel Ramsden i Ian Burn su pisali da se materijalni aspekti umjetničkog djela u konceptualnoj umjetnosti ne mogu izgubiti pojednostavljujućom dematerijalizacijom nego fundamentalnim (teorijskim) promjenama u semiotičkoj i konceptualnoj znak-strukturi samog kontinuuma umjetnosti.

LITERATURA: Ček3, Đorđe1, Đorđe2, Đorđe3, Đorđe4, Đorđe5, Ram1, Ram2, Ram5, Šuv5, Šuv7, Šuv22

Znanost i umjetnost. Znanost za umjetnost XX. stoljeća predstavlja: (1) model racionalističkog mišljenja koji treba destruirati i izložiti kritici (ekspresionizam, dada, neodada, fluksus, transavangarda, neoekspresionizam) ili kojemu treba pronaći alternativu u paraznanstvenim ili predznanstvenim modelima objašnjenja svijeta kao što su alkemija, teozofija, antropozofija, izvaneuropski etnološki i antropološki modeli (Vasilij Kandinski, De Stijl, suprematizam, fluksus, nadrealizam, Joseph Beuys, *Družina v Šempasu*), (2) model racionalnog izražavanja, razumijevanja i prikazivanja svijeta u modernom društvu i kulturi zasnovanoj na znanosti i tehnologiji (postimpresionizam, konstruktivizam, neokonstruktivizam, postmodernizam) i (3) model racionalnog opisivanja, objašnjavanja i interpretacije prirodnih i društvenih pojava koji treba primijeniti na istraživanje, analizu i raspravljanje umjetnosti, odnosno na zasnivanje znanosti o umjetnosti sintezom estetike, povijesti umjetnosti, psihologije umjetnosti, semiotike umjetnosti, teorije forme, itd. po uzoru na znanstvene modele prikazivanja, objašnjavanja i interpretacije (teorija umjetnosti zasnovana na *Bauhausu*, ruskoj avangardi, neokonstruktivizmu, ranoj konceptualnoj umjetnosti).

Model racionalnog izražavanja, razumijevanja i prikazivanja svijeta u modernom društvu i kulturi zasnovanoj na znanosti (postimpresionizam, konstruktivizam, neokonstruktivizam, postmodernizam) znanost tumači kao ideal spoznaje i preoblikovanja prirodnog i društvenog svijeta. Primjena znanosti se ostvaruje u dva područja: (1) teorijske znanosti kao modeli mišljenja i prikazivanja su konceptualni uzori za razvijanje umjetničkih metoda konstruiranja umjetničkog djela (matematičkim postupcima se konstruira kompozicija slike i skulpture, a na osnovi teorije boja, optike i psihologije vizualne percepcije grade se umjetnička djela koja izazivaju vizualne efekte) i (2) primijenjene znanosti kao modeli promišljanja, prikazivanja i proizvodnje predmeta, aparata, strojeva i umjetnog okruženja kulture koriste se kao sredstva realizacije i medijskog građenja umjetničkog djela, ali i kao predmeti nove umjetne prirode koji se prikazuju umjetničkim djelom (na primjer, trodimenzionalne konstrukcije ruskog konstruktivizma su objekti nastali postupcima strojnog i građevinskog projektiranja zasnovanog na geometrijskom matematičkom konstruiranju, ali i prikazi tehničkih objekata). Za pristup znanosti od postimpresionizma preko konstruktivizma do neokonstruktivizma karakteristično je glorificiranje znanosti i tehnike kao ideala modernog društva. Umjetnik postaje istraživač i preuzima funkcije znanstvenika i inženjera, odnosno, u suradnji sa znanstvenicima i inženjerima teži eksperimentalnom umjetničkom djelu koje nije samo estetski produkt nego i spoznajno tehnička inovacija. Nasuprot avangardnom i neoavangardnom idealističkom i optimističkom pristupu znanosti i tehnologiji postmoderni umjetnici (simulacionizam) znanost i svijet tehnike tumače kao nužnost i totalitet postmodernog društva koji gradi umjetno okruženje (hiperrealnost) postmodernog čovjeka. Postmoderni umjetnik se bavi znanstveno-tehničkim modelima (medijima), ali pri tome: (1) umjetnik producira

umjetničko djelo, tj. organizira proizvodnju umjetničkog djela u kojoj surađuje sa specijalistima i izvršiocima njegovog projekta, (2) umjetnik znanosti i tehnici pristupa kao potrošač, a ne kao istraživač, drugim riječima, sve je pronađeno i istraženo, a time i uključeno u procese društvene razmjene i potrošnje koju umjetnik koristi i kojom prikazuje svoj umjetni simulacijski svijet i (3) umjetnik znanosti ne pristupa s oduševljenjem i idealizacijom nego s humorom i ironijom, parodirajući vlastitu podređenost, otuđenost i uvjetovanost artificijelnim svijetom znanosti i tehnike.

Znanost o umjetnosti je u avangardama, neoavangardama i postavangardama nastajala primjenom modela racionalnog opisivanja, objašnjavanja i interpretacije prirodnih i društvenih pojava. Znanost o umjetnosti se razvila kao znanost o književnosti, o likovnim umjetnostima, o muzici, itd. Prema znanosti o umjetnosti moguće je odrediti umjetnost kao znanstveni racionalni i određeni objekt istraživanja, analiziranja, raspravljanja, objašnjavanja i interpretiranja, odnosno, da je moguće razviti formalne interpretativne metode i postupke pomoću kojih se umjetnost može istražiti na poetičkom (stvaralačkom i produktivnom), na pedagoškom (obrazovnom) i na receptivnom (osjetilnom, uživalačkom i potrošačkom) nivou. Modernistički koncept znanosti o umjetnosti karakteriziraju teze da znanost o umjetnosti treba biti autonomna disciplina u odnosu na kritiku (koja prati aktualnu umjetnost), povijest umjetnosti (koja se bavi povijesnim formacijama i tijekovima umjetnosti), specifične teorije umjetnosti kao što su psihologija umjetnosti, sociologija umjetnosti ili semiotika umjetnosti (koje su primjene specifičnih znanosti na analizu umjetnosti i ostvarenje njihovih interesa i zahtjeva) i estetiku i filozofiju umjetnosti (koje se bave spekulativnim metateorijskim raspravama definicije umjetnosti i njenog općeg pojma). Različito od avangardnih i neoavangardnih, radikalno modernističkih koncepcija znanosti o umjetnosti, postavangardne teorije (konceptualna umjetnost, strukturalističke teorije slikarstva, postmodernističke teorije prikazivanja) ne stvaraju autonomnu znanost o umjetnosti, ali teoriju umjetnosti razvijaju u proznanstvenom smjeru. Razvoj u proznanstvenom smjeru označava: (1) interes za teorijske humanističke znanosti (filozofiju jezika, lingvistiku, semiotiku, semiologiju i kulturalne studije, a ne prirodne i tehničke znanosti) i (2) primjenu formalnih metoda prikazivanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretacije postupaka građenja, izgleda, recepcije i funkcija umjetničkog djela u kulturi i umjetnosti. Ovakva istraživanja zahtijevaju racionalnost, formalnu dosljednost i metodološku razradu istraživanja umjetnosti, što je proznanstveni zahtjev, ali istovremeno se kritički određuju prema idealizaciji i estetizaciji znanosti za koje se zalažu avangarda i neoavangarda. Na primjer, kritičko odbacivanje ideja o autonomiji znanosti o umjetnosti u konceptualnoj umjetnosti se temelji na stavu da humanističke znanosti, za razliku od prirodnih (fizike) i formalnih (logike i matematike), predstavljaju otvorene koncepte koji su određeni intertekstualnim odnosima jezika umjetnosti, znanstvenih teorija i filozofskih spekulacija o prirodi umjetnosti. Postmodernističke teorije umjetnosti zasnovane na filozofiji dekonstrukcije pristupaju znanosti (modelima, pojmovima, metodama, produktima, idealizacijama) kao metafizici zapadne racionalnosti koju treba kroz umjetnički rad i diskurs dekonstruirati i pokazati kao metafizički oblik proizvodnje značenja i vrijednosti za kulturu.

LITERATURA: Adam1, Anđe1, Ari1, Aro1, Artm1, Bent1, Bia1, Bih8, Bih9, Braid2, Bumh6, Den102, Dess1, Fey1, Fey2, Flak1, Fou1, Gee1, Gro1, Kele1, Kompj1, Kris6, Kukla1, Lüt1, Meš3, Meš12, Mole1, Novet1, Novet2, Novet3, Pia3, Pon2, Popp1, Sus5, Sus7, Sus8, Todo3, Todo4, Žen1

Znanje. Znanje, provjereno i potvrđeno uvjerenje. U epistemološkim teorijama razlikuju se tri vrste znanja: (1) znanje da (engl. *knowing that*) ili poznavanje činjenica; (2) znanje kako (engl. *knowing how*) ili praktično poznavanje, umijeće ili vještina, na primjer umijeće stvaranja umjetničkog djela i (3) znanje što (engl. *knowing what*) ili poznavanje ljudi, mjesta, pojava u prirodi, kulturi, svijetu umjetnosti, sadržaja priča, slika, filmova.

U realističkom smislu, znanje je stav o vanjskom svijetu stečen informacijama. Realističko znanje je neovisno o intencijama, vrijednostima i uvjerenjima svijeta kojem umjetnik ili promatrač pripadaju, ono je posljedica psihofizioloških sposobnosti subjekta ili odlika vanjskog svijeta koji on prikazuje i percipira. U relativističkom smislu, znanje je diskurzivno formulirani stav u skladu s jezičkim sistemom kojem subjekt pripada.

Relativističko znanje određeno je intencijama, uvjerenjima, vrijednostima i kulturološkim kontekstom kojem umjetnik ili promatrač pripadaju. Na primjer, kada Francis Bacon u skicama *Studije poslije Velázquezovog portreta Pape Inocenta X.* (1953.) prikazuje i ekspresivno modificira Velázquezovu sliku *Papa Inocent X.*, (1650.), on referira na povijesno poznavanje (*znati da*) Velázquezovog slikarstva, ali i na iskustveni osjetilni spoznajni doživljaj njegove gestualne studije (*znati kako*) i time ukazuje na odnose različitih dekontekstualiziranih znanja. Relativistički stav priznaje mogućnost postojanja različitih konteksta i uvjerenja o prirodi umjetnosti. U postmoderni relativistički kriterij postaje dominantan. Tvrdi se da

postoji mnoštvo aktualnih spoznajnih sistema koji su određeni specifičnim i različitim stavovima.
Empirijsko, sintetičko ili aposteriorno znanje je empirijski potvrđeni stav. Razlikuju se dva koncepta empirijskog znanja: (1) klasični, po kojem je kriterij istinitosti umjetničkog djela i uvjerenja koje ono tvori njegova pikturalna ili skulpturalna podudarnost s bićima, predmetima, situacijama i događajima vanjskog svijeta koji prikazuje; (2) konstruktivistički i konkretistički, po kojem je kriterij istinitosti umjetničkog djela empirijska provjera teorijskih pretpostavki umjetnika realizacijom umjetničkog djela. Istinitost portreta provjerava se uspoređivanjem vizualne sličnosti modela i naslikanog lika. Istinitost apstraktne slike provjerava se usporedbom teorijske poetičke pretpostavke umjetnika, postupka realizacije umjetničkog djela i pojavnosti samog djela. László Moholy-Nagy je 30-ih godina XX. stoljeća empirijski provjeravao hipotezu da likovna izražajnost slike ne ovisi o direktnom izražavanju umjetnika u materijalu nego o objektivnim kompozicijskim odnosima, tako što je telefonom pomoću kataloga boja i milimetarskog papira nadzorniku u tvornici za izradu reklama diktirao upute majstorima kako se izvodi slika.
Apriorno ili analitičko znanje je logički ili jezički potvrđeni stav. Stav da je znanje o umjetnosti analitičko znači da umjetnost, a time i umjetničko djelo, nisu produkti iskustva o svijetu ili unutrašnjem psihičkom životu nego direktne formalne posljedice definicija umjetnosti koje umjetnik javno ili prešutno prihvaća.

LITERATURA: Aye1, Barn1, Blin1, Božič7, Božič11, Dret1, Fou4, Fou11, Fou13, Gibs1, Harr13, Kant2, Kant3, Kram1, Kuh2, Miller1, Miš2, Miš3, Miš4, Miš6, Miš7, Miš8, Pia3, Potrč6, Potrč9, Potrč11, Qu1, Qu2, Q3, Šuv63, Witt1, Witt2, Witt3, Witt4

Zvučna poezija. Pojam zvučna poezija obuhvaća asemantičku i semantičku poeziju zasnovanu na upotrebi zvuka kao nosioca poetskog izraza. U europskim neoavangardnim pjesničkim eksperimentima razlikuju se tri tipa zvučne poezije: (1) zvučna poezija zasnovana na konkretističkoj upotrebi fonetskog materijala u stvaranju minimalno semantičkih ili asemantičkih efekata ponavljanjem ili razbijanjem rečenica na riječi i riječi na glasove, (2) zvučna asemantička poezija koja se strukturom približava zvučnim vokalnim eksperimentima, tj. muzičkoj organizaciji zvuka, i (3) zvučni eksperimenti zasnovani na verbalno-silabičko-fonemskom materijalu koji ostvaruju semantičke lingvističke ili semiotičke značenjske funkcije izgovorenog zvuka (verbovoko).
Zvučnu poeziju su, između ostalih, pisali: Pierre Garnier, Ernst Jandl, Henri Chopin, François Dufrêne, C. H. Lille, Katalin Ladik, Vladan Radovanović, Josip Stošić.

LITERATURA: Kos4, Landl, Morris1, Radov13, Radov14

Zvučna skulptura. Vidi: Zvučni rad

Zvučni ambijent. Zvučni ambijent je umjetnički rad koji se zasniva na ispunjenju i određenju prostora zvukom. Pionirski rad sa zvučnim ambijentom je kompozitno djelo La Monte Younga *Kuća snova,* započeto sredinom 60-ih godina. Riječ je o ritualnom muzičkom događaju dugog trajanja, u kojem prevladava elektronski zvuk u živo sviranog jednog tona, uz svjetlosne projekcije, čiji je rezultat hipnotički, bezvremeni zvučno-svjetlosni tijek koji očituje orijentalne utjecaje. Marina Abramović je realizirala više zvučnih ambijenata: (1) *Ptice na drvu* (1971.) - na drvu ispred zgrade Studentskog Kulturnog Centra u Beogradu instaliran je zvučnik emitirao cvrkut ptica; (2) *Zvučni ambijent - bijelo* (1972.) - kružni bijeli prostor ozvučen je odjekom zategnute žice: (3) *Zvučni ambijent - aerodrom* (1972.) - u kafiću Studentskog Kulturnog Centra emitiran je glas aerodromskog spikera. Ti ambijenti su zvučni ready-madei budući da se zvuk jednog prostora unosi u drugi prostor da bi se ambijentalno preoblikovao. Zvučni ambijent Zorana Belića W. *Vježba; usredotočivanje 45* (1980.-1984.) zasnovan je na reproduciranju zvukova tantra rituala u zamračenom prostoru. Ti radovi nisu samo prostor događanja ili zvučne intervencije nego i način predočivanja arhetipskih i mentalnih aspekata nevizualnog prostornog okruženja.

LITERATURA: Abr1, Miše1, Mont2, Nym1, Oliv14

Zvučni rad. Zvučni rad je umjetnički rad zvukom, razvijen u neodadi, fluksusu, procesualnoj umjetnosti, body artu, performansu i konceptualnoj umjetnost. Pripada graničnom i eksperimentalnom području glazbe, likovnih umjetnosti, poezije i teatra. Zasniva se na: (1) preuzetom zvuku - ready-made zvuka prirode ili urbanog svijeta; (2) glazbenom zvuku koji je izdvojen iz konteksta i povijesti glazbe i prezentiran kao sam zvuk; (3) glazbenim, radiofonskim i elektronskim eksperimentima; (4) realizaciji muzičkog djela kao skulpture, koncepta, ambijentalnog rada ili performansa; (5) govoru prirodnog jezika i njegovim fonetskim i vokalnim transformacijama; (6) neglazbenom zvuku, tj. šumu, brujanju i buci preuzetoj iz svijeta ili proizvedenoj u okviru umjetničkog rada; (7) glasovnom i instrumentalnom zvuku pri religioznim ritualima i magijskim obredima.
Zvuk je materijal umjetničkog rada, što znači materijal čijim posredovanjem umjetnik priopćuje zamisli,

uvjerenja i emocije, odnosno značenjski reprezent konteksta glazbe na koji se poziva, koji razara ili stvara. John Cage koristio je šumove i tišinu da bi proširio okvire glazbenog djelovanja. Njegov rad 4'33" (1952.) obuhvaća tišinu u vremenu određenom nazivom kompozicije, ali i šum koji se istovremeno javlja u dvorani u kojoj se koncert očekuje. Tradicija koncertnog rituala je značajan kontekstualni element te kompozicije, kao što je i aktualni šum koji proizvodi publika značajni dio glazbe. Rad Vladana Radovanovića *Glas iz zvučnika (Tape-medium1),* (1973.) zasniva se na tautološkom suočivanju situacije u kojoj publika sluša glas iz zvučnika i činjenice da glas govori o odnosu čina izgovaranja i čina slušanja, o situaciji u kojoj se nalaze slušalac i govornikov glas.

Pjesnikinja Katalin Ladik djeluje u okviru fonopoezije. Fonopoezija je konkretna poeziju koja govoru oduzima značenjski smisao, usredotočujući se na fonetske i vokalne aspekte izgovaranja glasova ili formalno uobličenih glasovnih struktura. Talijanski fluksus umjetnik Giuseppe Chiari realizirao je hepeninge u kojima je lomio klavir. Stvarajući destruktivni zvuk buke, destruirao je institucionalne simbole glazbene tradicije. Kompozitor Dubravko Detoni je dao precizni koncept interventnog zvučnog rada *Belles Musiquettes Vertes* kojeg je izveo ansambl *Acezantez* na Muzičkom bijenalu u Zagrebu 1979. godine u parku-šumi Tuškanac: "Zamislio sam da jedno veliko zeleno delta-slovo šume, kao osnovni navoj beskrajno raširene spirale, bude ispunjeno malim, nevidljivim skupinama-izvorima zvučanja, što šalju svoje valove od jednoga do drugog, titrajući se ukliještaju, prelijeću i šire, da bi, prešavši u lakom krugu čitav dugi put, ponovno sve začeli ispočetka. Duboki znak prašumskoga tam-tama oglašava u pravilnim otkucajima idući polazak nove spirale zvuka koja, kružeći nad prostorom, među drvećem, oko grana, lebdi više kao svjetlucav elektronički dim, mirisna šumska aura, nego prijeti kao naoblačena, debela i masna plahta zvukovlja nad pohabanim šeširom zelenoga vjetra. Nikako mi nije bila namjera da drukčije, kričavo obojim, otmem neki poznat, običan krajolik. Prepuštam ga njemu samome, ostavljam istim, tek ga diskretno, jedva primjetno tonski rasvjetljujem u namjeri da onu tajnu živost, koju u prirodnom samo poneko ćuti, osvijetlim pod zvukovnim mikroskopom i tako ponešto povećanu približim po mogućnosti što većem broju ostalih." Terry Fox je u performansu *Akcija za sobu u kuli* (1972.) tijekom pet dana po šest sati dnevno izvodio različite kombinacije zvukova na tamburi za svaki važni element u prostoru: svijeću, zidove prostorije, posudu s tekućinom. Foxov rad je obnova praglazbenog ritualnim zvukom obraćanja predmetima i prostoru. Zoran Belić W., Miša Savić i Mirko Dilberović izveli su performans *Da* (1979.) kao dekonstrukciju arhetipskog ritualnog glasovnog izražavanja u zen meditaciji. Sjedeći jedan nasuprot drugom u položaju koji čini trokut, tijekom jednog sata izgovarali su riječ "da". Jačina i učestalost izgovaranja riječi nisu bile unaprijed određene nego je ovisno o koncentraciji izvođača dolazilo do uzajamnog usuglašivanja. Slobodan Milivojević Era izveo je performans simulirajući boksački meč. Protivnik u boksačkom meč ritualu bio mu je obješeni stari klavir otkrivenih žica. Neša Paripović udarao je u video radu *Ritam* (1980.) prstima po bijeloj plohi, istovremeno stvarajući zvuk bubnjave i nanoseći boju. Raša Todosijević realizirao je instalaciju *Srebrni i zlatni orgazam* (1980.), čiji je element reproduciranje na način ready-madea, zvukova orgazma umjetnika i žene. Konceptualni umjetnik Robert Barry izgovarao je riječi da bi ispitao mehanizme govora. U crtežima, zidnim slikama i tekstualnim radovima riječ je prostorni zapis koji se percipira trenutno, dok izgovorena riječ dobiva zvučne aspekte (od fonetskih do vokalnih) i vremensko trajanje. Paja Stanković *(Grupa 143),* u radu *Teorija broja u domeni vidljivo-slušnih manifestacija* (1978.) uspostavio je formalne sintaktičke odnose brojčanog niza, vizualne geometrijske strukture i zvuka. Time je pokazao nadređenost formalnog i konceptualnog u pojavnosti vizualne geometrijske i zvučne strukture. Beogradska grupa muzičara *Opus 4* djelovala je u okviru minimalne muzike, razvijajući svoj rad prema performansu i konceptualnoj analizi prirode glazbe. Lazarov Miodrag Pashu *(Opus 4)* realizirao je tekstualne radove nazvane *Metamuzika* (1983.) koji govore o muzici koja se čita i koja se misli, trans-formirajući bavljenje glazbom u bavljenje idejom glazbe. Rad s glazbenim formama izražavanja, na primjer rock glazbom, poslužio je konceptualističkoj grupi *Art&Language* za parodiranje teško čitljivih političkih i lingvističkih zamisli posredovanjem institucija popularne kulture. Slovenski umjetnički pokret *NSK (Neue Slowenische Kunst),* koji djeluje u područjima glazbe, kazališta, slikarstva i dizajna iniciran je u okvirima punk glazbe djelovanjem grupe *Laibach.* Performans umjetnica Laurie Anderson bavila se sredinom 70-ih godina autobiografskim performansima u kojima je koristila violinu kao vizualni, teatarski i glazbeni znak. Tijekom 80-ih ona je integrirala performans u postmodernistički spektakl na granici multimedijske predstave, rock koncerta i performansa umjetnika.

LITERATURA: Abr1, Cag1, Cag2, Cag3, Cag4, Cag5, Cag6, Cag7, Gold1, Gold2, Gold5, Kah1, Kah2, Kos4, Land1, Mišel, Mont2, Morris1, Mus1, Nym1, Oliv14, Perlof1

Ž

Žanr. Žanr je grupa pojava i predmeta koji imaju zajedničke osobine. Žanrom se označavaju i pojedine vrste slikarstva i skulpture (žanr slikarstvo, žanr skulptura), odnosno, fotografije, filma i videa, s obzirom na tematiku: žanr portreta, pejzažni žanr, povijesni žanr, žanr ateljea umjetnika, žanr svakodnevnice, žanr skandala, žanr prikazivanja političkih događaja. Žanrovska konvencija utvrđuje prešutni ugovor između umjetnika i publike, kako bi publika dobila putokaz za razumijevanje tematskog i likovnog konteksta umjetničkog djela. Žanr je značajan u europskom slikarstvu od kasnog srednjeg vijeka do XIX. stoljeća. Tijekom razvoja prerastao je od prešutnog dogovora u ikonografski sistem utvrđenih, preciziranih i lako prepoznatljivih likovnih rješenja. Moderna umjetnost odbacuje zamisao žanra. U postmodernističkom slikarstvu žanr se reinterpretira dekonstrukcijom i destabilizacijom prepoznatljivih, konvencionalno danih tematskih okvira. U transavangardnom i neoekspresionističkom slikarstvu nastaju međužanrovska djela u kojima se sinkrono citiraju, kolažiraju i montiraju aspekti različitih žanrovskih obrazaca. Serija slika *Indeks: The Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth* (1982.) grupe *Art&Language* primjer je analize destabilizacije žanra. Prve slike iz serije započete su kao remake Courbetove žanr slike *Umjetnikov atelijer / Realna alegorija koja određuje sedam godina mojeg umjetničkog života* (1854.-1955.). Žanr se destabilizira u slikama naslikanim kistom koji se držao u ustima i prikazivanjem atelijera u mraku. Destruiranjem žanrovskog određenja slike nastala je apstraktna slika, koju sa žanrom atelijera povezuje jedino njezin naslov i put slikarskih transformacija.

LITERATURA: Avt1, Clarkk1, Dako1, Genr1, Harr29, Harr30, Harr40, Harr42, Mitch4, Mo2, Perlof4, Schmid5

Želja. Želja (*Wunsch, Wish*) je formulirano htijenje, dok žudnja *(désir)* upućuje na pokretanje želje ili pohotu za uživanjem *(Begierde, Lust)*. Freud povezuje pojam želje sa snom. Subjekt se sjeća iz sna na pobudu izazvanu potrebom: "Čim se ova potreba pojavi sljedeći put, doći će, zbog uspostavljene veze, do psihičke pobude koja će ponovo zaposjesti sliku sjećanja onog opažaja i ponovo izazvati sam opažaj, dakle ponovo uspostaviti situaciju prvog zadovoljenja. Jedna pobuda takve vrste je ono što zovemo željom; ponovno pojavljivanje opažaja je ispunjenje želje" (Freud). Pri tome, Freud ne poistovjećuje potrebu i želju. Potreba nastala iz unutrašnje napetosti, postiže zadovoljenje *(befriedigung)* pomoću specifične akcije koja pribavlja odgovarajući objekt. Želja je prožeta tragovima sjećanja i njeno ispunjenje (Erfüllung) ostvaruje se halucinacijskim reproduciranjem opažaja koji su postali znakovi tog zadovoljenja.

Jacques Lacan je u svojem povratku Freudu pojam želje postavio u središte pažnje. Potreba *(besoin)* je usmjerena na određeni objekt i njime se zadovoljava. Zahtjev *(demande)* se izriče i upućuje drugoj osobi. Izrečeni zahtjev je u obnovi zahtijevanje ljubavi. Želja nastaje između potrebe i zahtjeva. Nesvodljiva je na potrebu jer nije usmjerena na stvarni nego na fantazmatski objekt.

Po Lacanu se u odnosu na nesvjesno suprotstavljaju dva polja: polje subjekta i polje Drugog. Drugi je mjesto gdje se uspostavlja lanac označitelja, koji upravlja svime što se od subjekta može uprisutniti, to je polje tog živog bića, gdje se subjekt ima pojaviti. I zato čovjekova želja je želja Drugog. Fantazam se pojavljuje kao odgovor na nepodnošljivu zagonetku želje Drugog i time pruža koordinate želje subjekta. Jer, fantazam je "imaginarni scenarij koji predstavlja ostvarivanje želje". Zato, fantazam navodi na krivi trag, u fantazmatskoj sceni želja nije ispunjena, zadovoljena nego je konstituirana. Želja strukturirana fantazmom jer je odbrana od želje Drugog. I, zato, želja je odbrana od uživanja *(jouissance)*. Želja je prazna i ne sadrži uživanje, ona je naspram njega.

LITERATURA: Ba1, Dolar3, Dolar4, Dor1, Lac3, Lac7, Lac9, Lac10, Miller3, Wrig1, Želj1, Žiž7, Žiž9, Žiž10, Žiž18, Žiž26, Žiž31

Živa skulptura. Živa skulptura je naziv za umjetničke radove 60-ih koji prethode body artu i performansu, a zasnivaju se na upotrebi ljudskog ili životinjskog tijela kao skulpture. Upotrebom živog tijela: (1) parodira se kiparsko umijeće izrade predmeta; (2) proširuje se pojam skulpture, tako da pored predmeta uključuje i bića; (3) umjetnik postavlja vlastito tijelo kao objekt umjetnosti i od stvaraoca ili proizvođača postaje režiser situacije. Talijanski umjetnik Piero Manzoni ranih je 60-ih režirao scenu za fotografiranje u kojoj je stavljao potpis na tijelo nage žene (*Živa skulptura*, 1961.). Manzoni je također realizirao rad koji čini postolje s reljefnim otiscima stopala. Svatko tko se popne na postolje u izložbenoj dvorani postaje umjetničko djelo. Posjetilac izložbe je u prilici da se usredotoči na fizičke i mentalne rasporede i organizacije stvarnog čovjeka, onako kako to čini pred umjetničkim djelom (objektom).

Francuski fluksus umjetnik Ben Vautier izlagao je na fluksus festivalu održanom u Londonu 1962. sebe u izlogu galerije petnaest dana i noći kao živu skulpturu. Bruce Nauman, kalifornijski kipar i jedan od pionira body arta, realizirao je djelo *Portret umjetnika kao fontane* (1966.), parodirajući i transformirajući Duchampovu zamisao ready-madea. Na fotografiji koja dokumentira njegovu akciju vidi se portret nagog umjetnika podignutih ruku, koji iz usta izbacuje mlaz vode. Tijelo umjetnika je: (1) ready-made jer je odlukom umjetnika imenovano kao umjetničko djelo; (2) u asocijativnom odnosu s mnogim kipovima na fontanama; (3) rad ukazuje na Duchampov pionirski ready-made *Fontana* (1917.) nastao proglašavanjem pisoara umjetničkim djelom. Pripadnik talijanskog pokreta siromašne umjetnosti Jannis Kounellis izlagao je živog papagaja (1967.) i žive konje (1969.). Engleski performans umjetnici Gilbert & George su od kasnih 60-ih strategiju žive skulpture razradili kao stalnu umjetničku praksu. Odjeveni u uobičajenu odjeću engleskih činovnika pripadnika srednje klase, tijekom svakodnevnog kretanja po ulicama, pubovima, bankama ili galerijama oni se u određenom trenutku ukoče i u zamrznutom položaju ostanu desetak minuta, ostvarujući situaciju tjelesne skulpture. Beogradski umjetnik Milovan Marković realizirao je rad *Spomenik umjetnosti* (1981.) u čast svjetske zajednice umjetnika, izloživši svoje tijelo u javnom prostoru kao kip.

LITERATURA: Geor1, Gold2, Gold5, Marko1, Mey1, Naum1, Oliv14, Szee1, Ver1

Život i umjetnost. *Život i umjetnost, život kao umjetnost i umjetnost kao život,* izrazi su avangardnih i neoavangardnih koncepcija sinteze života i umjetnosti. Sinteza života i umjetnosti temelji se na stavu da se umjetnost i život (ljudska egzistencija, kultura, ideologija, moral) mogu povezati u kvalitativno novu cjelinu. Zamisao sinteze života i umjetnosti dana je projektom totalnog umjetničkog djela.

Parola *život i umjetnost* znači da je umjetničko djelo sinteza različitih umjetnosti, a njegov smisao promjena društvene zbilje. Na Bauhausu se govorilo da je građevina umjetničko djelo koje sve umjetnosti sintetizira kako bi promijenile ljudski život.

Parola *umjetnost kao život* kazuje da umjetnost prestaje biti proizvodnja umjetničkih djela i postaje životna aktivnost promjene svijeta (prirode, društva). Značajna je zamisao socijalne skulpture njemačkog fluksus umjetnika Josepha Beuysa, koji je umjetnošću i umjetničkim djelovanjem želio mijenjati političke, kulturne i duhovne okvire suvremenog svijeta. Američka koreografkinja i performerica Ann Halprin je razvila praksu javnih performansa kojima se provodi psihološka ili društvena terapijska praksa preobrazbe svakodnevnog života.

Parola *život kao umjetnost* proizlazi iz stava da život (od pripremanja hrane i seksualnih običaja do organizacije društvenih zajednica, proizvodnje, politike i ekonomije) treba provoditi po estetskim i umjetničkim načelima. U tom okviru, umjetnost postaje svakodnevni ritual. Umjetnost komuna, od mističke zajednice na Brdu istine (Monte Verità) početkom stoljeća do komuna 60-ih i 70-ih temelji se na ovom načelu.

LITERATURA: Brej4, Brej7, Great1, Henr1, Kapr1, Kir1, Kult2, Prot3, Szee1, Szee2, Szee3, Szee4, Szee5

Život kao umjetnost. Vidi: Život i umjetnost

Životinje i umjetnost. Životinja može biti objekt, subjekt ili simbol u neoavangardnoj i postavangardnoj umjetnosti. Životinja je: (1) objekt, kada umjetnik koristi njezino tijelo i ponašanje kao sredstvo izražavanja; (2) subjekt, kada zajedno s umjetnikom ostvaruje specifične egzistencijalne situacije dva različita bića i (3) simbol, kada ukazuje na povijesna arhetipska značenja, a ne na sebe kao živo biće.

Joseph Beuys je tijekom 60-ih i 70-ih godina izvodio performanse sa životinjama, u kojima je s dva biološki i duhovno različita bića stvarao i prikazivao mitski i metafizički odnos kulture i prirode, svjesnog i nesvjesnog, racionalnog i arhaičnog. U performansu *Kako objasniti sliku mrtvom zecu* (1965.) izvodi šamanistički ritual: njegovo je lice obojeno zlatnom bojom (koja je maska), sjedi na stolcu i u naručju drži mrtvog zeca. Tijekom rada on mrmlja, govori i pjevuši, obraćajući se mrtvom tijelu životinje u svojem naručju. Beuys je performans *Kojot. Ja volim Ameriku i Amerika voli mene* (1974.) realizirao kao uspostavljanje tjelesnih i duhovnih odnosa između čovjeka i kojota, čime je artikulirao arhetipske energije koje protječu kroz povijest (Amerike). Jannis Kounellis je izlagao živog papagaja (1967.), a 1969. realizirao je instalaciju s dvanaest živih konja. Taj je rad izveden u duhu siromašne umjetnosti, budući da teži pretvaranju umjetničkog djela u životnu situaciju, odnosno umjetnik koristi prirodne i organske materijale, kao i živa bića, izlažući ih bez utjecaja na njihov oblik (materijal) ili ponašanje (životinje). Aldo Mondino je izlagao uginule ribe, Ilija Šoškić zmiju (pitona). Dennis Oppenheim je u djelu *Performans bez naziva* (1971.) koristio tijelo mrtvog psa postavljeno na električne organe - mrtvim tijelom je pritiskivao tipke izazivao zvuk organa. Oppenheimov rad istovremeno provocira arhetipske simbole, smrt (zvuk smrti) i apsurdni otuđeni pristup modernog umjetnika koji mrtvu životinju koristi kao objekt djelovanja. Hans Haacke

je u ekološkim radovima (*Inkubator za piliće*, 1969.) životinjama pristupao kao objektu znanstveno-tehnološkog eksperimenta.

Postavangardni umjetnici 70-ih, 80-ih i 90-ih godina koriste životinju kao objekt medijskog (fotografija, film, kompjutor) prikazivanja. William Wegman izvodi video i foto radove u kojima se životinja parodijski i humorno koristi kao glumac u odjeći čovjeka ili kao kič predmet potrošačkog društva. Na fotografiji *Držači za knjige* (1981.) prikazano je nekoliko knjiga koje u vertikalnom položaju pridržava figurica - držač za knjige u obliku mačke i živi pas. Video radovi i instalacije Billa Viole prikazuju životinje u fragmentarnim, ekspresivnim i narativnim situacijama koje izražavaju osjećaje zastrašujućeg otuđenja čovjeka i prirode (životinja je samo elektronska slika). Telepatski radovi sa zmijama Marine Abramović iz 80-ih godina direktno suočuju egzotičnu životinju i umjetnicu u simulakrumu šamanskog rituala i ekskluzivnom medijskom spektaklu. I životinja i umjetnica u spektaklu su izuzetni primjerci svoje vrste koji ostvaruju egzotični i čudesni događaj namijenjen publici normalnih građana i potrošača postmoderne kulture. Vlasta Delimar u instalaciji *Impresija tijela* (1995) koristi živog pijetla kojeg kao živi simbol konfrontira para-pornografskoj fotografiji svojeg tijela. Ona koristi erotsku simboliku životinje u stvaranju atmosfere zastupanja transgresivne seksualnosti.

LITERATURA: Abr4, Alf1, Cela2, Christov1, Krie1, Krie2, Op1, Say1, Šim1, Tis2

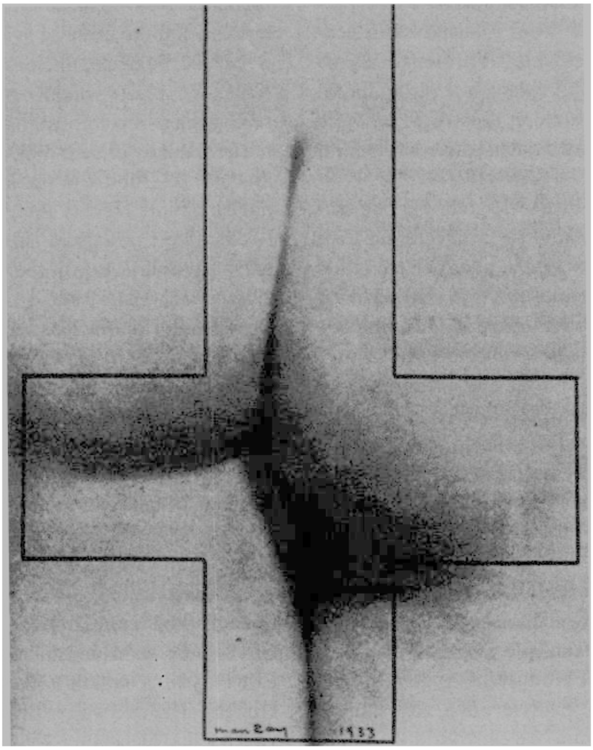
Žižekovska teorija kulture i odnos spram umjetnosti. Žižekovska materijalistička teorija kulture je nastala preobrazbom lacanovske teorijske psihoanalize u kritičku teoriju društva i kulture. Razvoj filozofa Slavoja Žižeka je vodio od marksizma i heideggerijanstva preko psihoanalize kao teorije seksualnosti i subjekta prema teorijskoj psihoanalizi kao teoriji društva i kulture. U lacanovskoj teorijskoj psihoanalizi postoji teorijsko obećanje koje vodi od biologije kulturi. Lacan je, međutim, uvijek zadržao nužnost biološke determinacije, tj. doslovno seksualne i materijalno nesvjesne nad-determiniranosti subjekta. Kod Slavoja Žižeka, koji je rođen, školovan i društveno formiran u totalitarnom ili kvazi-totalitarnom društvu socijalističke Jugoslavije postojala je, naprotiv, od sasvim ranih tekstova intencija da se locira značaj društvenog (u nacizmu, staljinizmu, samopravnom društvu) i, zatim, kulturološkog (u postsocijalizmu i kasnom kapitalizmu). Razvoj logike Žižekovog razmišljanja o kulturi slijedi Lacanovu strukturalističku preobrazbu frojdovske psihoanalize i vodi oslobađanju nesvjesnog od bioloških značenja i približavanju nesvjesnog i jezika. Na takvoj Lacanovoj osnovi Žižek je izveo redefiniranje kulturalnih studija (cultural studies) i time ukazao na: (a) lanac analogija između nesvjesnog, (jezika) i kulture kao materijalnih (uzročnih) sistema, (b) s jezika je prešao na označiteljsku razinu i s označiteljske razine na pitanja objekta, drugim riječima, (c) uspostavio je kriterije tumačenja kulture posredovanjem modela želje i uživanja *(jouissance)* ukazujući na funkciju fantazma, uloge ideologije i kritičke efekte simptoma u odnosu na subjekta i u odnosu na intersubjetivne konstelacije, pri tome, (d) predodžbe kulture prestaju biti neutralni beskonfliktni tekst kao u strukturalizmu i poststrukturalizmu postajući zbirka objekata ili slučajeva koji se materijalistički iščitavaju, objašnjavaju i interpretiraju u konfliktnim mogućnostima i nemogućnostima društvene borbe unutar aktualnosti kulture. Žižekov pristup je materijalistički i nije poststrukturalistički, jer on ne tumači subjekt kao efekt arbitrarnog ili pluralnog tekstualnog rada nego simbolno koje determinira subjekt interpretira kroz učinke vanjske materijalnosti koja ga probija i time definira. Žižek na osnovama lacanovske teorijske psihoanalize uspostavlja kritičku teoriju zapadne kulture u širokom rasponu od konstituiranja moderne u XVIII. stoljeću do aktualnih kretanja poslije pada Berlinskog zida (tranzicija, globalizam, terorizam, popularna masovna kultura).

U Žižekovim teorijskim raspravama umjetnost (popularna proza, repertoarni film, klasična, rock i punk glazba, opera) je pogodan primjer za interpretaciju kulture. Slavoj Žižek nije filozof koji bi se bavio estetikom, filozofijom ili teorijom umjetnosti. Rani Žižek, iz druge polovine 60-ih bio je blizak kretanjima unutar tekstualnog eksperimenta pokreta *OHO-Katalog* i usmjeren pitanjima materijalističkog strukturalizma i intertekstualnosti. On nije bio umjetnik ili teoretičar umjetnosti premda se u bavljenju teorijom nije odricao neizvjesnih estetskih i umjetničkih (anti-estetskih i anti-umjetničkih) postupaka, efekata ili, tek, anticipacija istraživanja heterogenog polja tekstualnosti i ideologije.

Žižek je u 70-im godinama zasnivao diskurzivnu instituciju slovenske lacanovske teorijske psihoanalize. U Sloveniji je lacanovska teorijska psihoanaliza dobila paradigmatski karakter koji je odredio slovensku kulturu u širokom rasponu od filozofije preko teorije i umjetnosti do atmosfere u kulturi od kasnih 60-ih sve do početka XXI. stoljeća. Lacanovska teorijska psihoanaliza u Sloveniji (Rastko Močnik, Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Matjaž Potrč, Rado Riha, Miran Božovič, Renata Salecl, Alenka Zupančič) je povijesno anticipirana u kasnim 60-im godinama preobrazbom heideggerovskih filozofskih diskursa u

poststrukturalističke materijalističke diskurse koji su proveli kritiku tada dominantnog metafizičkog, post-heideggerovskog strukturalizma. U jugoslavenskom kontekstu, lacanovska teorijska psihoanaliza je nastala distanciranjem od akademskog filozofskog proučavanja Heideggera u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu, zatim u nadvladavanju i zaobilaženju problematike praksisovske filozofije kao istovremeno disidentske i integrirajuće u dominantnu ideologiju samoupravnog marksizma kao marksizma s ljudskim likom. Zato se za lacanovstvo u Sloveniji može reći da je proisteklo iz brisanih tragova Heideggera, jasne distance od tehnokratskog metafizčkog čistunstva strukturalizma i eklektičkog povezivanja zamisli nove ljevice, adornovske kritičke teorije i antipsihijatrije s materijalističkim post-althusserovskim i lacanovskim učenjima. Žižek je teorijski bio nezainteresiran za umjetnost kao umjetnost. Poklanjao je pažnju problemima umjetnosti kao kulture, društva i ideologije (politički kontekst proze, trivijalna književnost i film, a prije svega, Hitchcockovi filmovi).
Žižek je na prijelazu 70-ih u 80-te godine anticipirao neka mjesta koja su posredno omogućila reformulaciju i reinterpretaciju slovenske punk alternative u retro-avantagardu visoke umjetnosti. On je omogućio da se u anarhističkoj alternativi (grupa *Laibach* ili *Borghesia*) očigledno, teorijski zasnovano i estetizirano pojavi razred simboličkih formulacija razumljivih na Zapadu. Politička drugost je postala sistem prikazivanja i dominacije stila unutar slovenskih postmodernih strategija 80-ih i 90-ih. Po Žižeku fantazija vlada realnošću pa nikada ne možemo nositi maske, a da to ne platimo pravom krvlju i kožom. Zato Žižek u odnosu na *Laibach* ukazuje da *Laibach* nastupa kao opscena subverzija totalitarnog rituala, jer jasno i očigledno ukazuje da se ima posla sa subverzijom. U ovom kontekstu subverzija nije avangardistički ili modernistički zahtjev za promjenom koja treba donijeti po sebi razumljivo pozitivno novo, nego umnoženi, metastazirani cinizam. Žižekovo učenje ima u jezičkom izrazu dijalektički karakter (teza+antiteza=sinteza), ali nije pozitivna kritička teorija popravljanja svijeta nego kritička teorija koja u nestabilnoj otvorenosti pokazuje *svoje prljave ruke*. Njegova lacanovska, a ne-adornovska, negativna dijalektika ima formulu: totalitarna teza+kritička antiteza=anatomska označiteljska sinteza necijelih mogućnosti. To znači: (1) svaka teza na kojoj se gradi diskurs teži da bude zahvat cjeline (totaliteta) u društvenom smislu norme i u metafizičkom smislu istine, (2) antiteza nije binarna suprotnost (inverzija, ili jednostavna negacija) teze nego njeno kritičko (u smislu da nema metajezika) i kritično (teorija, govor i ponašanje su simptom) autorefleksivno pokazivanje, i (3) sinteza nije ciljno objedinjavanje razrješenja suočavanja teze i antiteze u novu cjelinu (filozofski Gesamtkunstwerk) nego anatomski rad s kancerogenim tkivima diskursa modernosti koja pokazuju odumiranja ili maligna umnožavanja filozofskog ili društvenog tkiva.
Tako postavljena zamisao sinteze je negativna ali ontološka, jer je pokazna kao primjer ili na primjeru. U Žižekovom pisanju i, pogotovo, govoru, postoji jasna teorijska funkcija primjera koji prodire (metafora označitelja) u prisutnost filozofskog diskursa pokazujući taktički raspored Simbolnog, Imaginarnog i Realnog u konstituiranju diskursa unutar strategija kulture. Ovako postavljena Žižekova filozofija ima karakter lacanovskog prodora u tijelo klasične njemačke filozofije i njenih dijalektičkih projekata sa svim nužnim ukazivanjima na ostatke, ne-cijelo, fikcionalno, totalizirajuće itd.
Kasni, a možda i svaki Žižek u retrospekciji, odriče se izvjesnosti i izvornosti istine unutar nekakve suštinske dubine, jer se u njoj, zapravo, nalazi primordijalna laž. Dubina je iluzionistički efekt taktičkih pozicioniranja efekata Imaginarnog, Simboličkog i Realnog koje postaje za nas realno u svakodnevnici preživljavanja. Zato je prirodno stanje *ljudske životinje* život u laži. Žižek, kao i Lacan, suočava se s pokaznošću laži koja izgleda kao istina. Drugim riječima, ne postoji vlast (*Herrschaft*) koja nije podržana nekim fantazmatskim uživanjem. Uživanje u laži se odigrava tako što laž omogućava da uživalac bude uživan u svojoj izgubljenosti. Ovim se želi reći da prava opasnost za Oca ili Gospodara nije ona koja Istini Oca/Gospodara nudi svoju drugu Istinu (što je bila svakako utopija modernističke avangarde /na primjer; riječi Franza Marca da je glavni put čovječanstva onaj prividno sporedni put kojim on korača/ nego je učinkovita opasnost koja cinički oponaša cinizam lažne Istine Oca ili Gospodara pokazujući ih kao strukturu fikcije. Istina tada ima strukturu fikcije). Struktura fikcije se kroz primjere otkriva i istovremeno skriva unutar lavine nužnog blebetanja. U takvom kontekstu razmišljanja, umjetnost je uzorak unutar kulture i umjetnost postaje opasna za društvenu moć kada demaskira i prozre fikciju na kojoj se zasniva društveno povezivanje postojeće strukture moći. To se odigrava, svakako, u polju vladajuće fikcije. Ali, kako legitimnog metajezika nema, demaskiranje mora biti izvedeno na vlastitoj maski retoričke figure poze filozofa.

LITERATURA: Ams1, Ams2, Bad1, Bad2, Can1, Dolar4, Eag3, Grž9, Grž11, Grž21, Grž22, Grž24, Grž30, Grž33, Hallw1, Kord2, Neu1, Neu2, Oho2, Oho6, Prob1, Sale1, Sale2, Šuv94, Šuv110, Wrig1, Zup2, Zup3, Zup4, Želj1, Žiž1, Žiž2, Žiž3, Žiž4, Žiž5, Žiž6, Žiž7, Žiž8, Žiž9, Žiž10, Žiž11, Žiž12, Žiž13, Žiž14, Žiž15, Žiž16, Žiž17, Žiž18, Žiž19, Žiž20, Žiž21, Žiž22, Žiž23, Žiž24, Žiž25, Žiž26, Žiž27, Žiž28, Žiž29, Žiž30, Žiž31, Žiž32, Žiž34


man Ray 1933

LITERATURA

A

Aa1 Aagaard-Mogensen, L., (ed.), *The Idea of the Museum: Philosophical, Artistic and Political Questions*, Edwine Mellen Press, Lewiston NY, 1988.

Aba1 Abadie, D., (ed.), *Les Années Supports-Surfaces dans les collections du MNAM*, Centre Pompidou, Paris, 1998.

Abj1 *Abject Art*, Witney Museum of American Art, New York, 1993.

Abr1 Abramović, M., iz *Oktobar 72*, Galerija SKC-a, Beograd, 1972.

Abr2 Abramović, M., *Ritam 10, 5, 2, 4, 0*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1975.

Abr3 Abramović, M., Ulay, *Relation Work and Detour*, autorsko izdanje, Amsterdam, 1980.

Abr4 Abramović, M., *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano, 1998.

Abra1 Abrams, F., Makaloh, E., "Muškarci, žene i komune", *Kultura* br. 59, Beograd, 1982.

Abs1 "Abstract Art & The Rediscovery of the Spiritual" (temat), *Art&Design*, Academy Gropu LTD, London, 1987.

Ack1 Acker, K., *Bodies of Work. Essays*, Serpent's Tail, New York, 1997.

Ack2 Acker, K., "Realism for the Cause of Future Revolution", u Ack1.

Ack3 Acker, K., "Reading the Lack of the Body: The Writing of the Marquis de Sade", u Ack1.

Ack4 Acker, K., "Russian Constructivism", u Ack1.

Aćl Aćin, J., (ed.), "Treba li spaliti De Sada" (temat), *Književna kritika* br. 5-6, Beograd, 1989.

Ad1 Adam, F., "Esej o komunama", *Kultura* br. 59, Beograd, 1982.

Ada1 Adams H., (ed.), *Critical Theory Since 1965*, University Press of Florida, 1986.

Adam1 Adamson, G. D., *Philosophy in the Age of Science and Capital*, Continuum, London, 2002.

Adanson1, W.L., *Avant-Garde Florence: From Modernism to Fascism*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1993.

Adas1 Adaskina, N., "The Place of Vkhutemas in the Russian Avant-Garde", iz *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*, Guggenheim Museum, New York, 1992.

Ade1 Ades, D., *Photomontage*, Thames and Hudson, London, 1986.

Ado1 Adorno, T. W., *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.

Ado2 Adorno, T. V. (Adorno, T. W.), "Disonance: O fetišizmu u muzici i regresiji slušanja", *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970.

Ado3 Adorno, T. W.: "Teškoće u skladanju i u shvaćanju nove glazbe" iz Danilo Pejović (ed.), *Nova filozofija umjetnosti*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 134-160.

Ado4 Adorno, T. (Adorno, T. W.), "Angažman - o angažovanosti umetnosti", *Polja* br. 175, Novi Sad, 1973.

Ado5 Adorno, T. (Adorno, T. W.), *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.

Ado6 Adorno, T., "9. Kritika katarze; kič i vulgarno", iz Ado5.

Ado7 Adorno, T. W., Horkheimer, M., *Sociološke studije*, Školska knjiga, Zagreb, 1980.

Ado8 Adorno, T. W., "Esej o eseju", iz Čačinović-Puhovski, N. (ed.), *Theodor W. A dorno, Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.

Ado9 Adorno, T. W., *Uvod u sociologiju glasbe*, DZS, Ljubljana, 1985.

Ado10 Adorno T. V. (Adorno, T. W.), *Filozofska terminologija – uvod u filozofiju*, IP Svjetlost, Sarajevo, 1986,.

Ado11 Adorno, T., Horkheimer, M., *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofijski fragmenti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.

Ado12 Adorno, T. V. (Adorno, T. W.), "Građanska opera", *Muzički talas* br. 1-2, Beograd, 1997.

Ado13 "Adorno s Heideggerjem" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 2002.

Ado14 Adorno, T. W., "What National Socialism Has Done to the Arts" (1945.), iz Leppert, T.W. R. (ed.), *Theodor W. Adorno: Essays on Music*, University of California Press. Berkeley, 2002.

Ado15 Adorno, T. W., "Kitsch" (1932.), iz Leppert, T. W. R. (ed.), *Theodor W. Adorno: Essays on Music*, University of California Press. Berkeley, 2002.

Ado16 Adorno, T. W., "On Popular Music" (1941.), iz Leppert, T. W. R. (ed.), *Theodor W. Adorno: Essays on Music*, University of California Press. Berkeley, 2002.

Aest1 "Aesthetik Des Immateriellen? Das Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien II" (temat), *Kunstforum* bd. 98, Köln, 1989.

Aff1 Affron, M., Antliff, M. (eds.), *Fascist Visions – Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.

Ag1 Agamben, G., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

Ag2 Agamben, G., *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1999.

Ag3 Agamben, G., *Means Without End: Notes on Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

Ag4 Agamben, G., "Forma-života", prijevod Tea Hlača, www.pastforward.org, januar 2002.

Agr1 Agrest, D., (ed.), *The Sex of Architecture*, Abrams, New York, 1996.

Ajz1 Ajzenštajn, S. M. (Ejzenštejn, S. M.), *Montaža Atrakcija – Eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1964.

Albe1 Alberro, A., Stimson, B. (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Albe2 Alberro, A., *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Albr1 Albrecht, D., Lupton, E., Skov Holt, S. (eds.), *Design Culture Now*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.

Aleksić1 Aleksić, D. (ed.), *Dada Tank* no.1, Zagreb, 1922.

Aleksić2 Aleksić, D. (ed.), *Dada Jazz*, Zagreb, 1922.

Alex1 Alexandrian, S., *Surrealist Art*, Thames and Hudson, London, 1975.

Alf1 Alfano Miglietti, F., *Extreme Bodies – the Use and Abuse of the Body in Art*, Skira editore, Milano, 2003.

Ali1 Aliaga, J. V., Cortes, J. M. G. (eds.), *Conceptual Art Revisited*, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1990.

Ali2 Aliaga, J. V., Cortes, J. M. G., "Credit and Discredit of Conceptual Art", iz Ali1.

Ali3 Aliaga, J. V., Cortes, J. M. G., "Interview with Stuart Morgan", iz Ali1.

Alino1 Alinovi, F., "New York: grad znanja ili grad kiča?", *Moment* no. 10, Beograd, 1988.

Allo1 Alloway, L., "On the edge", Architec*tural design* 30 (40), New York, 1960.

Allo2 Alloway, L., "Junk Culture", *Architectural design* 3 (3), March, 1961.

Allo3 Alloway, L., *The shaped canvas*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1964.

Allo4 Alloway, L., "Serial Forms", iz *American sculpture of the sixties*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1967.

Allo5 Alloway, L., "Systemic Painting", iz Battcock, G. (ed.), *Minimal Art - A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.

Allo6 Alloway, L., Piene, O. (eds.), *Zero*, The MIT Press, Cambridge MA, 1973.

Allo7 Alloway, L., *Network - Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.

Allo8 Alloway, L., "Artists as Writers", iz Allo7

Allo9 Alloway, L., "The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty", iz Robbins, D. (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1990.

Alp1 Alphen, E. van, " The Body unbound: the postmodern aesthetics of Francis Bacon", *Word & Image* vol. 7 no. 1, 1991.

Alp2 Alphen, E. van, *Francis Bacon and the Loos of Self*, Harvard University Press, Harvard, 1994.

Alpha1 Alphant, M., Léger N. (eds.), *R/B - Roland* Barthes, Seuil, Centre Pompidou, Paris, 2002.

Alt1 Althusser, L., "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, London, 1971.

Alt2 Altise, L. (Althusser, L.), *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971.

Alt3 Altiser, L. (Althusser, L.), *Elementi samokritike*, BIGZ, Beograd, 1975.

Alt4 Althusser, L., "The *Piccolo Teatro*: Bertolazzi and Brecht - Notes on a Materialist Theater", iz Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

Altie1 Altieri C., "Style as the Man; What Wittgenstein Offers for Speculating on Expressive Activity", iz "Analytic Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. XLVI-Special Issue, 1987.

Am1 Amiran, E., Unsworth, J. (eds.), *Essays in Postmodern Culture*, Oxford University Press, New York, 1994.

And1 Andél, J. (ed.), *Umeni pro všechny smysly. Meziválečna avantgarda v československu*, Narodni galeri & Ivam Centre Julio Gonzales, Praha, Valenciu, 1993.

And2 Andél, J. (ed.), *Alexandr Hackenschmied*, Torst, Prague, 2000.

Ande1 Andermatt Conley, V. (ed.), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minne-apolis. London, 1993.

Ander1 Andersen, T. (ed.), *Kazimir Malevich, Essays on Art 1915-1928, I-II*, Rapp and Whiting, London, 1969.

Ander2 Andersen, T. (ed.), *Danski umetnici grupe COBRA*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.

Anderson1 Anderson, L., "From For Instants", iz Sondheim, A. (ed.), *Individuals: post-movement art in America*, A Dutton Paperback, New York, 1977.

Anderson2 Anderson, L., "From Americans on the Move", *October* no. 8, New York, 1979.

Anderson3 Anderson, L., *United States*, Harper & Row INC, New York, 1984.

Anderson4 Anderson, L., *Empty Places – A Performance*, Harper Perennial, New York, 1991.

Andr1 Andre C., "U ovom trenutku moja idealna skulptura je drum", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

Andrew1 Andrews, B., Bernstein, C. (eds.), *L=A=N=G=U=A=G=E* no.1-13 i sup. 1-3, New York, 1978-1981.

Andrew2 Andrews, B., Bernstein, C. (eds.), "L=A=N=G=U=A=G=E Issue", *Open Letter* 5.1, Toronto, 1981.

Andrew3 Andrews, B., Bernstein, C. (eds.), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Southern Illionis University Press, Carbondale, 1984.

Andro1 *Androgyn: Sehensucht nach Vollkommenheit*, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 1986.

Anđ1 Anđelković, B., "Erotičnost ili uslovna interpretacija – Nacistička vizuelizacija erotizma", *Moment* br. 18, Beograd, 1990.

Anđ2 Anđelković, B., Dimitrijević, B., Sretenović, D. (eds.), *Konverzacija*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2001.

Anđ3 Anđelković, B. (ed.), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.

Ang1 Angerer, M.-L., "Life as Screen? Or how to grasp the virtuality of the body", iz Erjavec, A. (ed.), "Aesthetics as Philosophy – XIXth International Congress of Aesthetics - Proceedings I", *Filozofski Vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999.

Ang2 Angerer, M.-L., "The Body Bytes Back", iz Gržinić, M. (ed.): *The Body / Le Corps /Der Körper / Telo* (temat), *Filozofski vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 2002.

Ansc1 Anscombe, I., *Omega and after – Bloomsbury and the Decorative Arts*, Thames and Hudson, London, 1984.

Antliff1 Antliff, M., *Cubisam and Culture*, Thames and Hudson, London, 2001.

Ap1 Appollinaire, G., *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations*, Wittenborn, New York, 1949.

Apo1 Apollonio, U., "Hromatska kinvizuelnost", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972..

Apo2 Apollonio U., (ed.), *Futurist Manifestos*, Thames and Hudson, 1973.

App1 L. Appignanesi (ed.), *Desire*, ICA Document, London, 1984.

Ara1 Aram Veeser, H. (ed.), *The New Historicism. Reader*, Routledge, New York, 1994.

Aran1 Aranson, H.H., *American Abstract Expressionism and Imagists*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1961.

Arc1 Archimbaud, M., *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, London, 1992.

Arch1 "Architecture/Environment" (temat), *The Drama Review* (TDR) vol. 12 no. 3, New York, 1968.

Arg1 Argan, G. C., iz *IV biennale internazionale d'arte. Oltre l'informale*, Palazzo del Kursal, San Marino, 1963.

Arg2 Argan, G. C., *Piero Manzoni*, Galleria del Leone, Venezia, 1968.

Arg3 Argan, G. C., *Studije o modernoj umetnosti*. Nolit, Beograd, 1982.

Arg4 Argan, G. C., "Umjetnost kao istraživanje", iz Arg3.

Arg5 Argan, G. C., "Izvori moderne umetnosti", iz Arg3.

Arg6 Argan, G. C., "Projekt i sudbina", iz Arg3.

Arg7 Argan, G. C., "Odnos umetnost-društvo", iz Arg3.

Arg8 Argan, G. C., "Materija, tehnika i povijest u informelu", iz Arg3.

Arg9 Argan, G. C., "Odnos moderne umetnosti prema političkim ideologijama", iz Arg3.

Arg10 Argan, G. C., "Umetničko i estetsko", iz Arg3.

Arg11 Argan, G. C., "Transavangarda - umjetnost, izvan kulture projektivnosti", *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.

Arg12 Argan, G. C., *Tekstovi o modernoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.

Arg13 Argan, G. C., "Francesco Lo Savio", *Flash Art* no. 130, Milano, 1986.

Arg14 Argan, Đ. K., Oliva, A. B. (Argan, G. C., Oliva, A. B.), *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, Clio, Beograd, 2004.

Ari1 Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću. Reprint*, BiblioTeka, Zagreb, 1977.

Ari2 Aristotel, *Retorika*, Plato, Beograd, 2000.

Arm1 Armstrong, C., "Biology, Destinity, Photography: Difference According to Diane Arbus", *October* no. 66, New York, 1993.

Arm2 Armstrong, C., "This Photography Which Is Not One: In the Gray Zone with Tina Modotti", *October* no. 101, New York, 2002.

Arnh1 Arnhajm, R. (Arnheim, R.), "Entropija i umetnost", *Umetnost* br. 54, Beograd, 1977.

Arnh2 Arnhajm, R. (Arnheim, R.), *Umetnost i vizuelno opažanje - psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981.

Arnh3 Arnheim, R., "The images of pictures and words", *Word & Image* Vol. 2 no. 4, London, 1986.

Arns1 Arns, I., *Laibach, Irwin, Gledališče Sester Scipion Nasice, ...- Eine Analyse Ihrer Künstlerischen strategien im kontext der 1980er jahre in Jugoslawien*, Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 2002.

Arns2 Arns, I. (ed.), *Irwin Retroprincip*, Kunstlerhaus Bethanien, Berlin, 2002-2003.

Arns3 Arns, I., "Avant-Garde in the Rear-View Mirror: From Utopia under General Suspicion to a New Notion of the Utopia", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Aro1 S. Aronowitz, i dr. (eds.), *Technoscience and Cyberculture*, Routledge, New York, 1996.

Ars1 Arsić, B., Bajić, M., *Rečnik*, Dental, Beograd, 1995.

Ars2 Arsić, B., *Pogled i subjektivnost. Neki aspekti Barklijeve teorije viđenja*, Beogradski krug, Beograd, 2000.

Ars3 Arsić, B. (ed.), "Mišel Fuko: politika, filozofija, kultura" (temat), *Ženske studije* br. 13, Beograd, 2000.

Art1 *ART/artifact*, Center for African Art, New York, 1988.

Arta1 Arto, A. (Artaud, A.), *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd, 1971.

Arta2 Arto, A (Artaud, A.), *O pozorištu i filmu*, Prometej, Novi Sad, 1996.

Arta3 Arto, A (Artaud, A.), *Van Gog (samoubica žrtva društva)*, Clio, Beograd, 2001.

Arte1 Art Ensemble, *Elektronska državljanska nepokorščina*, Žepna zbirka, Sorosov center za sodobne umetnosti, Ljubljana, 1999.

Artin1 *Art in Yugoslavia 1992-1995*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1996.

Artla1 Art&Language (Terry Atkinson, Michael Baldwin), *Print (2 sections A and B)*, plakat, 1966. Prijevod: "Predložak (2 sekcije A i B)", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Artla2 Art&Language, (T. Atkinson, M. Baldwin), *Air Show*, Art&Language Press, Coventry, 1968.

Artla3 Art&Language, *Art-Language* Vol 1-5, England, 1969-1984.

Artla4 Art&Language, (Atkinson, T., Bainbridge, D., Baldwin, M., Hurrell, H.), "Status and Priority", *Studio International*, London, January 1970.

Artla5 Art&Language, (Atkinson, T., Bainbridge, D., Baldwin, M., Hurrell, H.), "Lecher System", *Studio International*, London, July-August. 1970.

Artla6 Artr&Language (Baldwin, M.), "General note", *Art-Language*, vol. 1 no. 3, England, 1970.

Artla7 Art&Language (Atkinson, T., Baldwin, M.), "De Legibus Naturae", *Studio International*, London, May 1971.

Artla8 Art&Language, *Theories of Ethics*, The New York Cultural Center, 1971.

Artla9 Art&Language, *Analytical Art* no. 1, 2, England, 1971-72.

Artla10 Art&Language, "Comparative Models" (1972), iz Art&Language, *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980.

Artla11 Art&Language, *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972.

Artla12 Art&Language (Atkinson, T.), "From an Art&Language Point of View (Excerpt 2) — The Theoretical Object", iz Artla11.
Artla13 Art&Language (Pilkington, P., Rushton, D.), "Bibliotherapy", *Art-Language*, vol. 2, no. 4, England, 1973.
Artla14 Art&Language, "Handbook(s) to Going-On" (temat), *Art-Language*, vol. 2, No. 4, England, 1973.
Artla15 Art&Language, *Art&Language: Proceedings*, Kunstmuseum, Luzern, 1974.
Artla16 Art&Language, "Pedagogical Sketchbook (AL)", *Art-Language*, vol. 3 No. 2, England, 1975.
Artla17 Art&Language, *Art&Language*, SKC i Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1975.
Artla18 Art&Language, *Blurting in A&L: an index of blurts and their concatenation (The Handbook) constitutes a problematic*, Art&Language Press New York, The Magazine, Nova Scotia College of Art Halifax, 1975.
Artla19 Art&Language, *Art-Language 1966-1975*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975.
Artla20 Art&Language, *Art&Language 1975-78*, Editions E. Fabre, Paris, 1978.
Artla21 Art&Language, *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980.
Artla22 Art&Language, "Author and Producer - Revisited", *Art-Language*, vol. 5 No. 1, England, 1982.
Artla23 Art&Language, "Abstract Expression", *Art-Language*, vol. 5 No.1, England, 1982.
Artla24 Art&Language, *Paintings*, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1987.
Artla25 Art&Language "Portret V. I. Lenjina u stilu Jacksona Pollocka", *Moment* br. 10, Beograd, 1988.
Artla26 Art&Language, *Art&Language*, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1993.
Artm1 "Art Meets Science & Spirituality" (temat), *Art&Design*, Academy Editions, London, 1991.
Aertt1 "Art Theory & Practice" (temat), *Studio International*, London, May 1970.
Artv1 *Art/Video Confrontation 74*, Arc 2. Musee d'Art Moderne De La Ville De Paris, 1974.
Ase1 Asemissen, H. U., "Filozofija slike", iz Miščević, N., Zinaić M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.
Ash1 Ashbery, J., Hess, T. B. (eds.), *Avant-Garde Art*, Collier Macmillan LTD, London, 1968.
Asht1 Ashton, D., *The New York School - A Cultural Reckoning*, Penguin Books, England, 1979.
Asht2 Ashton, D., "Existentialism", iz Asht1.
Asp1 "Aspects of Modern Art" (temat), *Art&Design*, Academy Editions London, St. Martin Press New York, 1989.
Ass1 van Assche, C. (ed.), *Here and There – U3 4. Trienale sodobne slovenske umetnosti*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.
Att1 Atali, Ž. (Attali, J.), *Buka – ogledi o ekonomiji muzike*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1983.
Au1 Au, S., *Ballet & Modern Dance*, Thames and Hudson, London, 1988.
Aub1 Auberge, N., Millet, C., Pacquement, A. (eds.), "Concept", iz *Septieme Biennale de Paris*, Paris, 1971.
Aud1 "Audiothek: Akustische Kunst", iz *Documenta 8*, Kassel, 1987.
Ault1 Ault, J. (ed.), *Alternative Art New York 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002.
Aup1 Auping, M., *Francesco Clemente*, Abrams, New York, 1985.
Aup2 Auping, M., "Intervju sa Hamishom Fultonom", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M., (eds.), "Kulture Istoka - vizuelna umetnost Zapada XX veka" (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986.
Aup3 Auping, M., *Abstraction Geometry Painting - Selected Geometric Abstract Painting in America Since 1945*, Abrams, New York, 1989.
Aup4 Auping, M. (ed.), *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, Abrams, New York, 1991.
Auslan1 Auslander, P., *From Acting to Performance – Essays in Modernism and Postmodernism*, Routledge, London, 1997.
Aust1 Austin, J. L., *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford, 1970.
Aust2 Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1975.
Avant1 *Avant-Gardes Yougoslaves*, Musee des Beaux-Arts Carcassonne, Musee de l'Abbaye Sainte-Croix Les Sables d'Olonne, Musee d'Art Toulon, 1990.
Avt1 "Avtor / Žanr / Gledalec" (temat), *Ekran* št. 9-10, Ljubljana, 1985.
Ayc1 Aycock, A., *Retrospektive der Projekte und Ideen 1972-1983*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1983.
Aye1 Ayer, A. J., *Language, Truth and Logic*, Penguin Books, 1983.
Az1 *Azimuth*, Padiglione d'Arte contemporanea, Milano, 1984.

B

Ba1 B. Ba (Baas, B.), "Čista Želja" iz "Teorijska psihoanaliza" (temat), *Treći program RB* br. 79, Beograd, 1988.

Bac1 *Francis Bacon*, Fundacion Juan March, Madrid, 1978.

Bač1 Bačić, M. (ed.), *Duh Apstrakcije: Wilhelm Worringer Apstrakcija i uživljavanje / Vasilij Kandinski O duhovnom u umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.

Bad1 Badiou, A., *Etika – razprava o zavesti o Zlu*, *Problemi* št. 1, Ljubljana, 1996.

Bad2 Badiou, A., *Manifest za filozofiju*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

Bad3 A. Badiou, "Nov svet, da ali kada?", iz "Nove (teorije) dramaturgije" (temat), *TkH br. 3*, Beograd, 2002.

Bad4 Badiou, A., "Strast prema stvarnom i nameštanje prividnog", iz "Nove (teorije) dramaturgije" (temat), *TkH br. 3*, Beograd, 2002.

Bad5 Badiou, A., "Ples kao metafora misli", iz "Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH br. 4*, Beograd, 2002.

Bad6 Badju, A. (Badiou, A.), "Filozofska razmišljanja o nedavnim događajima", *Prelom* br. 2-3, Beograd, 2002.

Bad7 Badju, A. (Badiou, A.), "Dvadeseti vek: pitanje metode", *Prelom* br. 5, Beograd, 2003.

Bad8 Badiou, A., Toscano, A., Power, N., *On Beckett*, Clinamen Press, 2004.

Bad9 Badiou, A., "(Spre)vrnitev filozofije same", *Filozofski vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.

Bad10 Badiou, A., "Definicija filozofije", *Filozofski vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.

Bad11 Badiou, A., *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford CA, 2005.

Bado1 Badovinac, Z. (ed.), *Izkušnja predmeta - Mladi slovenski umetniki*, Moderna galerija Ljubljana, Obalne galerije Piran, 1990.

Bado2 Badovinac, Z., Néray, K. (eds.), *Irwin: Interior of the Planet*, Moderna galerija, Ljubljana i Ludwig Museum, Budapest, 1996.

Bado3 Badovinac, Z. (ed.), *Body and the East – From the 1960s to the Present*, Moderna galerija, Ljubljana, 1998.

Bado4 Badovinac, Z. (ed.), *Arteast 2000+ Umetnost Vzhodne Evrope v dialogu z Zahodom – Od 1960. let do danes*, Moderna galerija, Ljubljana, 2000.

Bado5 Badovinac, Z., Weibel, P. (eds.), *2000+ Arteast Collection – The Art of Eastern Europe – Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija*, Ljubljana, 2001.

Bado6 Badovinac, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Bah1 Bahovec, E. D. (ed.), *Ženska seksualnost - Freud & Lacan*, Analecta, Ljubljana, 1991.

Baht1 Bahtin, M. M., *Estetika in humanistične vede*, SH, Ljubljana, 1999.

Baj1 Bajt, D., *Samizdat*, Založba obzorja, Maribor, 1983.

Bak1 Baker, G., "Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait", *October* no. 76, New York, 1996.

Bak2 Baker, G., "The Artwork Caught by the Tail", *October* no. 97, New York, 2001.

Bak3 Baker, G. (ed.), *James Coleman*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Balm1 Bal, M., "Prema kritičkoj naratologiji", iz V. Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.

Balm2 Bal, M., *Double Exposures – The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, London, 1996.

Balm3 Bal, M., *Naratologija*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.

Balm4 Bal, M., Brajson, N., "Semiotika i istorija umetnosti (I)", *Prelom* br. 1, Beograd, 2001.

Balm5 Bal, M., Brajson, N., "Semiotika i istorija umetnosti (II)", *Prelom* br. 2-3, Beograd, 2002.

Balm6 Bal, M., *Traveling Concepts In the Humanities – A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto, 2002.

Bald1 "Interview with John Baldessari", iz Aliaga, J.V., Cortés M.G. (eds.), *Conceptual Art Revisited*, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1990.

Bald2 Baldessari, J. *Baldessari. Works 1966-1981*, Municipal van Abbemuseum Eindhoven, Museum Folkwang Essen, 1981.

Bald3 John Baldessari, *Zorro*, Oktagon, Köln, 1998.

Balj1 Baljković, N., "Gerhard Richter ili portret jednog fotografa", *Spot* br. 2, Zagreb, 1973.

Balj2 Baljković, N. (ed.), *Braco Dimitrijević*, Galerija Nova, Zagreb, 1975.

Balj3 Baljković, N., "Grupa šestorice autora", iz Susovski, M. (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

Ban1 Bancroft, A., *Zen - Direct pointing to Reality*, Thames and Hudson, London, 1979.

Bane1 Banes, S., *Terpsichore in Sneakers - Post-Modern Dance*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1979.

Bane2 Banes, S., *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-64*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1983.

Bane3 Banes, S., *Subversive Expectations. Performance Art and Paratheater in New York, 1976-85*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998.

Bann1 Bann, S. (ed.), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974.

Bann2 Bann, S. (ed.), "The Constructive Idea in the Postwar World: 1948-65", iz Bann1.

Bann3 Bann, S., Allen, W. (eds.), *Interpreting Contemporary Art*, Icon Editions, Harper Collins Publishers, New York, 1991.

Bann4 Bann, S., "Meaning/Interpretation", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Baq1 Baqué, D., "Montages and Crossbreeds: Impure Photography", *Art Press* no. 186, Paris, 1993.

Bar1 Barasch, M., *Modern Theories of Art, 1: From Winckelmann to Baudelaire*, New York University Press, New York, 1990.

Barba1 Barba E., *The Dilated Body followed by The Gospel According to Oxyrhincus*, Zeami Libri, Rome, 1985.

Barba2 Barba, E., "About the Visible and the Invisible in the Theatre and About ISTA in Particular", *TDR*, vol. 32, no. 3, New York, 1988.

Barba3 Barba, E., *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, Routledge, London-New York, 1995.

Barba4 Barba, E., Savareze, N. (Barba, E., Savares, N.), *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.

Barba5 "Barba" (temat), *Frakcija*, br. 17-18, Zagreb, 2000.

Barbar1 La Barbara, J., "SOHO, a community of cooperating artists a compendium of art: music, dance, video, theatre and assorted combinations, discussing work performed in andor by members of the community", iz *New York - Downtown Manhattan: SOHO*, Akademie der Künste, Berlin, 1976.

Barbe1 Barber, F., "Surrealism 1924-1929", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Barbe2 Barber, F., "Abstract Expressionism and masculinity", iz Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Baril Barilli R., "Mistični konceptualizam", iz "Dva lica konceptualizma", iz Miščević, N., Zinaić, M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.

Baril2 Barilli, R., *Una generazione postmoderna*, Palazzo delle esposizioni, Roma, 1983.

Baril3 Barilli, R., Haks, F., Inga-Pin, L. (eds.), *Nuovo Futurismo*, Groninger Museum, Groningen, 1985.

Bark1 Barker, C., *Cultural Studies -- Theory and Practice*, Sage, London, 2000.

Barker1 Barker, E., "Art in Paris in the 1930s", iz Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Barn1 Barnard, S., Fuink, B. (eds.), *Reading Seminar XX – Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, SUNY Press, Albany, 2002.

Barr1 Barr, A. H. Jr., *Cubism and Abstract Art*, MOMA, New York, 1936.

Barr2 Barr, A. H. Jr. (ed.), *Picasso – Forty Years of his Art*, MOMA, New York, 1939.

Barre1 Barrett, C., *Op Art*, London, 1970.

Barret1 Barrett, Cy. (ed.), *Wittgenstein: Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology & Religion*, Basil Blackwell, Oxford, 1983.

Barro1 Barron, S. (ed.), *Entartete Kunst. Das Schicksal Der Avantgarde im Nazi - Deutschland*, LACMA Los Angeles, Deutsch Historisches Museum, Hirmer Verlag, München, 1991.

Barro2 Barron, S. (ed.), *Exiles + Emigrés. The Flight of European Artists from Hitler*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1997.

Barry1 *The Barry Lowen Collection*, The Museum of Conctemporary Art, Los Angeles, 1986.

Bart1 Bart, R. (Barthes, R.), "Sistem mode", iz *Marksizam-Strukturalizam. Istorija i struktura*, Nolit, Beograd, 1974.

Bart2 Barthes, R., *S/Z*, Hill and Wang, New York, 1974.

Bart3 Bart, R. (Barthes, R.), *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.

Bart4 Bart, R. (Barthes, R.), "Fragmenti ljubavnog govora", *Treći program RB-a* br. 36, Beograd, 1978.

Bart5 Bart, R. (Barthes, R.), *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.

Bart6 Bart, R. (Barthes, R.), "Nulti stepen pisma", iz Bart5.

Bart7 Bart, R. (Barthes, R.), "Elementi semiologije", iz Bart5.

Bart8 Bart, R. (Barthes, R.), *Sad, Furije, Lojola*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1979.

Bart9 Bart, R. (Barthes, R.), "Ideosfere", *Kultura*, br. 44, Beograd, 1979.

Bart10 Barthes, R., "Retorika slike", iz Miščević, N. Zinaić, M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.

Bart11 Barthes, R., "Opposition pleasure/jouissance", u "Vocabulary", iz "Pollysexuality" (temat), *Semiotext(e)* vol. IV no. 1, New York, 1981.

Bart12 Barthes, R., "Perversion", u "Vocabulary", iz "Pollysexuality" (temat), *Semiotext(e)* vol. IV no. 1, New York, 1981.

Bart13 Bart, R. (Barthes, R.), "Pristupna beseda", *Treći program RB-a* br. 51, Beograd, 1981.

Bart14 Barthes, R., "Brujanje jezika", *Republika*, god. XLI, br. 1, Zagreb, 1985.

Bart15 Barthes, R., "Strukturalistička djelatnost" iz Beker, M. (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986.

Bart16 Barthes, R., "Od djela do teksta", iz Beker, M. (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986.

Bart17 Barthes, R., "Smrt autora", iz Beker, M. (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986.

Bart18 Barthes, R., *Carstvo znakova*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

Bart19 Barthes, R., *The Responsibility of Forms - Critical essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991.

Bart20 Bart, R. (Barthes, R.), *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Svetovi, Novi Sad, Oktoih Podgorica, 1992.

Bart21 Bart, R. (Barthes, R.), "Demon analogije", iz Bart20.

Bart22 Bart, R. (Barthes, R.), *Svetla komora - Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993.

Barto1 Bartolucci, G., "Ekspresionizam i drama", *Život umjetnosti* br. 37-38, Zagreb, 1984.

Bas1 Bassin, A., "Ka radikalnom realizmu", iz *5. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Umetnički paviljon 'Cvijete Zuzorić', Beograd, 1977.

Basu1 Basualdo, C., "A Worthless Question, Many Invaluable Answers", iz "Worthless (Invaluable) – The Concept of Value in Contemporary Art" (temat), *M'Ars* št. 3-4, Moderna galerija, Ljubljana, 2000.

Baš1 Bašičević, M., *Studije i eseji. Kritike i zapisi 1952-1954*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1995.

Baš2 Bašičević, M., "Jezik apstraktne umjetnosti" (1953.), iz Baš1.

Baš3 Bašičević, M., *Studije i eseji. Kritike i zapisi 1955-1963*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1995.

Baš4 Bašičević, M., "Skulptor gole prirode. Henry Moore" (1955.), iz Baš3.

Baš5 Bašičević, M., "Milan Steiner" (1956.), iz Baš3.

Baš6 Bašičević Mangelos, D., *Ogledi*, izdanje V. Bašičević, Novi Sad, 1996.

Baš7 Bašičević, D., "Gabrijel Stupica" (1962.), iz Baš6.

Baš8 Bašičević Mangelos, D., *Fotografija i umetnost*, V. Bašičević, Novi Sad, 1996.

Baš9 Bašičević, D., *Sava Šumanović – život i umetnost*, Izdavač Vojin Bašičević, Novi Sad, 1997.

Bata1 Bataj, Ž. (Bataille, G.), *Erotizam / Suze Erosove*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1972.

Bata2 Bataj, Ž. (Bataille, G.), *O Ničeu - Volja za srećom*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1988.

Bata3 Bataj, Ž. (Bataille, G.), *Prokleti deo – Eseji iz opšte ekonomije – Potrošnja*, Svetovi, Novo Sad, 1995.

Batc1 Batchelor, D., Fer, B., Wood, P., *Realism, Rationalism, Surrealism - Art Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

Bats1 Bätschman, O., "Text and Image: some general problems", *Word & Image* vol. 4 no. 1, 1988.

Batt1 *La Battana*, (antologija konkretne poezije) br. 13, Rijeka, 1967.

Battc1 Battcock, G. (ed.), *Minimal Art - A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.
Battc2 Battcock, G. "Marcuse and Anti-Art", *Arts Magazine*, Summer, 1969.
Battc3 Battcock, G. (ed.), *Idea Art*, A Dutton Paperback, New York, 1973.
Battc4 Battcock, G. (ed.), *Super-Realism - A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1975.
Battc5 Battcock, G. (ed.), *New Artists Video - A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1978.
Battc6 Battcock, G. (ed.), *The Art of Performance - A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1984.
Baul Baudelaire, C., *Likovne kritike*, Mladost, Zagreb, 1955.
Baud1 Baudrillard, J., "The Ecstasy of Comunication", iz H. Foster (ed.), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983.
Baud2 Baudrillard, J., "The Procession of Simulacra", iz B. Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.
Baud3 Baudrillard, J., "Clone Story or the Artificial Child", *ZG i Art&Text*, New York, Sydney, Summer 1984.
Baud4 Baudrillard, J., Buren, D., "A Little Situationism", *Artscribe* no. 66, London, 1987.
Baud5 Baudrillard, J., "Ekstaza komunikacije", iz "Postmoderna aura (II)" (temat), *Delo* br. 4-5, Beograd, 1989.
Baud6 Baudrillard, J., "Trenutno nemamo stil", iz "Postmoderna aura (III)" (temat), *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.
Baud7 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
Baud8 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
Baud9 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), "Moda ili čarolija koda - Frivolnost već viđenog", *Polja* br. 394, Novi Sad, 1991.
Baud10 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
Baud11 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), "Svet videa i fraktalni subjekt", *Košava* br. 11, Vršac, 1993.
Baud12 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), *Amerika*, Buddy Books & Kontekst, Beograd, 1993.
Baud13 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), *Prozirnost zla - Ogledi o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
Baud14 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), *Drugo od istoga*, Lapis, Beograd, 1994.
Baud15 Bodrijar, Ž. (Baudrillard, J.), *O zavođenju*, Oktoih, Podgorica, 1994.
Baud16 Baudrillard, J., "La Comedia Dell' Arte / The Commedy of Art" (Interview par Catherine Francblin), *Art Press* no. 216. Paris, 1996.
Bauh1 *Bauhaus*, Institut für auslandsbeziehungen (Muzej savremene umetnosti, Beograd i Galerije grada Zagreba, Zagreb), Stuttgart, 1981.
Bauh2 *Bauhaus Photography*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987.
Bax1 Baxandall, M. (ed.), *Radical Perspectives in the Arts*, Penguin Books, England, 1972.
Bax2 Baxandall, M. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven, 1985.
Bax3 Baxandall, M. *Shadows and Enlightenment*, Yale University Press, New Haven, 1995.
Bax4 Baxandall, M. *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja – Začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*, SH, 1996.
Bay1 Bayer, H., Gropius, W., Gropius, I. (eds.), *Bauhaus 1919-1928*, Secker&Warburg, London, 1975.
Baz1 Bazen, A. (Bazin, A.), *Šta je film? – ontologija i jezik I*, Institut za film, Beograd, 1967.
Baz2 Bazen, A. (Bazin, A.), *Šta je film? – film i druge umetnosti II*, Institut za film, Beograd, 1967.
Baz3 Bazen, A. (Bazin, A.), *Šta je film? – film i sociologija III*, Institut za film, Beograd, 1967.
Baz4 Bazen, A. (Bazin, A.), *Šta je film? – estetika realnosti: neorealizam IV*, Institut za film, Beograd, 1967.
Be1 Beal, G., Cooke, L., Harrison, C., Jacob, M. J. (eds.), *A Quiet Revolution - British Sculpture Since 1965*, Thames and Hudson, London, 1987.
Bear1 Beard, M., Henderson, J., *Classical Art – From Greece to Rome*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
Beard1 Beardsley, J., *Earthworks and Beyond / Contemporary Art in Landscape*, Abbeville Press, New York, 1989.
Bech1 Becher, B. i H., "Anonyme Skulpturen", *Kunst-Zeitung* No. 2, janvier 1969.
Bech2 Becher, B. i H., *Watertowers*, MIT Press, Cambridge MA, London, 1988.
Beck1 Becker, W., "Kritische Theorie - Die *Frankfurter Schule* und ihr Einfluß auf die kulturelle und politische Offentlichkeit", iz Joachimides, C. M., Rosenthal, N., Schmied, W. (eds.), *Deutsche Kunst im 20, Jahrhundert - Malerei und Plastik 1905-1985*, Prestel-Verlag, München, 1986.

Becker1 Becker, C. (ed.), *The Subversive Imagination – Artists, Society, & Social Responsibility*, Routledge, New York, 1994.

Beckm1 Beckmann, M., "Letters to a Woman Painter" (1948.), *College Art Journal* 9, no. 1, 1949.

Bee1 Bee, S., Schor, M. (eds.), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings Theory, and Criticism*, Duke University Press, Durham, 2000.

Béh1 Bear A., Karasu, M. (Béhar, H., Carassou, M.), *Dada. Istorija jedne subverzije*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1997.

Bek1 Beker, M. (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986.

Bek2 Beker, M. (ed.), "Poststrukturalizam u suvremenoj američkoj kritici", iz Bek1.

Bek3 Beker, M., "Teorija semiotike Umberta Eca", *Umjetnost riječi* br. 2-3, Zagreb, 1989.

Bek4 Beker, M., *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991.

Bel1 Bel, J., "Compagnie R.B.", Alphant, M., Léger N. (eds.), *R/B – Roland* Barthes, Seuil, Centre Pompidou, Paris, 2002.

Bela1 Belasco, D., "Reality Show", *Art in America* No. 3, New York, 2004.

Bele1 "Beleške i misli umetnika", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

Beli1 Belić, W. Z., "Vežba", *3+4* br. C, Beograd, 1981.

Beli2 Belić, Z., J. Dobrović, Hohnjec, D., Mandić, M., Petrović, N., Pogačnik, M., Radojičić, M., Savić, M., Stanković, P., Šuvaković M., *Zajednička škola o prostoru* (zbornik), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1981.

Beli3 Belić, W. Z., Šuvaković, M. (eds.), *Mentalni prostor* br. 1, Beograd, 1982.

Beli4 Belić, W. Z., D. Pešić i M. Šuvaković (eds.), *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966-1985*, Foto Salon, Beograd, 1984.

Beli5 Belić, W. Z., Đurić, D., Petrović N., i Šuvaković, M. (eds.), "Transformacije umetnosti" i "Pojam lepo u novoj umetnosti" (temati), *Mentalni prostor* br. 2, autorsko, izdanje, Beograd, 1984.

Beli6 Z. Belić, W. Z., "Alternativna umetnost", iz Beli5.

Beli7 Belić, W. Z., "Vežba; konstrukcija", iz Beli5.

Beli8 Belić, W. Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Kulture Istoka - vizuelna umetnost Zapada XX veka" (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986.

Beli9 Belić, W. Z., Šuvaković, M. "Arhetip", iz Beli8.

Beli10 Belić, W. Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Beli11 Belić, W. Z., "Ambijenti", iz Beli10.

Beli12 Belić, W. Z., "Diskurs umetnosti i diskurs teorije ideja", iz Radojičić, M., Potrč, M., Miščević, N., Kordić, R., Šuvaković, M., Belić, Z. i Lakan, Ž. (Lacan, J.), "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.

Bell1 Bell, C., *Art* (1914.), Chatto and Windus, London, 1931.

Belld1 Bell, D., *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Basic Books, New York, 1996.

Bels1 Belsito, P. (ed.), *Notes from the Pop Underground*, Contemporary Arts Press, San Francisco, 1986.

Belt1 Belton, J., "Digital Cinema: A False Revolution", *October* no. 100, New York, 2002.

Benj1 Benjamin, W., *Uz kritiku sile – eseji*, Razlog – SC, Zagreb, 1971.

Benj2 Benjamin, W., *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.

Benj3 Benjamin, W., "Pisac kao proizvođač", iz Benj2

Benj4 Benjamin, W., "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz Benj2.

Benj5 Benjamin, V. (Benjamin, W.), "Mala istorija fotografije", *Umetnost* br. 66, Beograd, 1979.

Benj6 Benjamin, W., *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.

Benj7 Benjamin, W., "Alegorija i žalobna igra", iz *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.

Benja1 Benjamin, A. (ed.), *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, Academy Editions London, St. Martin's Press, New York, 1989.

Benja2 Benjamin, A. (ed.), "Philosophy and Architecture" (temat), *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, Academy Editions London, St. Martin's Press, New York, 1990.

Benja3 Benjamin, A., Osborne, P. (eds.), *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, ICA, London, 1991.

Benja4 Benjamin, A., Fletcher, J. (eds.), *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, Routledge, New York, 1990.

Benja5 Benjamin, A. (ed.), "Philosophy and Architecture" (temat), *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, London, 1990.

Benja6 Benjamin, A., *Art, Mimesis and the Avant-Garde*, Routledge, New York, 1991.

Benjamin1 Benjamin, R., *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism and French North Africa 1880-1930*, University of California Press, Berkeley, 2003.

Benjamin2 Benjamin, R., "Orientalism, modernism and indigenous identity", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Benn1 Bennett, T., Frith, S. (eds.), *Rock and Popular Music: Politics, Institutions*, Routledge, London, 1993.

Bens1 Bense, M., Moles, A.,"Teorija informacija i nova estetika" (temat), *Bit international* br. 1, Zagreb, 1968.

Bens2 Bense, M., Brejc, T., Bujas, Ž., Donat, B., Horvat Pintarić, V., Schmidt, S. J., "Oslikovljena riječ - Konkretna poezija" (temat), *Bit International* br. 5-6, Zagreb, 1969.

Bens3 Bense, M., *Estetika*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1978.

Bens4 Bense, M., "Informacija i entropija", iz Bens3.

Bens5 Bense, M., "Informacija, situacija, svijest", iz Bens3.

Bens6 Bense, M., "Heuristika, istraživanje i kreativnost", *Pitanja* br. 2, Zagreb, 1983.

Benso1 Benson, T. O. (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

Benso2 Benson, T. O., Forgacs, E. (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

Bent1 Benthall, J., *Science and Technology in Art Today*, Thames and Hudson, London, 1972.

Bent2 Benthall, J., "Art and Ecology", iz Bent1.

Bent3 Benthall, J., "Kinetic Art in Transformation", iz Bent1.

Benv1 Benvenist, E. (Benveniste, É.), *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975.

Benv2 Benveniste, É., "Semiologija jezika", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1986.

Beny1 Benyon, M., "Holography as an art medium", *Leonardo* no. 6, Pergamon Press, Oxford, 1973.

Beo1 *2. jugoslovenski trijenale likovnih umetnosti*, Beogradski sajam, Beograd, 1964.

Beo2 *3. jugoslovenski trijenale likovnih umetnosti*, Beogradski sajam, Beograd, 1967.

Beo3 *4. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970.

Beo4 *5. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Umetnički paviljon 'Cvijete Zuzorić', Beograd, 1977.

Beo5 *6. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Beogradski sajam, Beograd, 1988.

Ber1 Berger, A. (ed.), *Reprint Tanka*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1987.

Berg1 Berghaus, G., *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction 1909-1944*, Berghahn Books, Providence, 1996.

Bergm1 Bergman, D. (ed.), *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University of Massachusets Press, 1993.

Bergma1 Bergmann, G., "Logical positivism", iz V. Ferm, *History of Philosophical Systems*, Littlefield, Adams & Co. Totowa N.J, 1968.

Berk1 Berkeley, K., *Pornography and Difference*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Berle1 Berleant, A., *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.

Berle2 Berleant, A., Carlson, A. (eds.), "Special Issue: Environmental Aesthetics" (temat), *JAAC* vol. 56 no. 2, 1998.

Berle3 Berleant, A., *Re-thinging Aesthetics – Rogue Essays on Aesthetics and the Arts*, Ashgate, Burlington, 2004.

Bern1 Bernstein, M., Studlar, G. (eds), *Visions of the East – Orientalism in Film*, I. B. Tauris Publishers, London, 1997.

Berna1 Bernard, E., *Približevanja – eseji, intervjuji*, Hyperion, Koper, 2000.

Berni1 Bernik, S., "Nekoliko pitanja o značenjskim vezama savremene fotografije", iz Denegri, J. (ed.), *Teme i funkcije medija fotografije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.

Bernik1 Bernik, J., *Bernik - razstava 1985*, Moderna galerija, Ljubljana, 1985.

Berns1 Bernstein, C., "Writing and Method", iz *Content's Dream. Essays 1975-1984*, Sun &Moon Press, Los Angeles, 1986.

Berns2 Bernstein, C. (ed.), *The Politics of Poetic Form*, New York, Roof, 1990.

Berns3 Bernstein, C., *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1992.

Berns4 Bernstein, C., "Reveal Codes", iz *Dark City*, Sun & Moon Press, Los Angeles, 1994.

Berns5 Bernstein, C., "I don't take voice mail", "M\e\a\n\i\n\g" no. 16, New York, 1994.

Berns6 Bernstein, C. (ed.), *Close Listening – Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York, 1998.

Bernst1 Bernstein, D. W., Hatch, C. (eds.), *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.

Bero1 Beroš, N., "De l'ésotérisme de Gorgone a la dématérialisation de Weekend Art", *Art Press* no. 241, Paris, 1998.

Berr1 Berruto, G., *Semantika*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 1994.

Bers1 Bersani, L., Dutoit, U., "The Forms of Violence", *October* no. 8, New York, 1979.

Bers2 Bersani, L., Dutoit, U., *Caravaggio's Secrets*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.

Bert1 Bertelsen, L. K., Gade, R., Sandbye, M. (eds.), *Symbolic Imprints – Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus University Press, Aarhus, 1999.

Bes1 Besant, A., Leadbeater, C.W., *Thought-Forms*, A Quest Book, Wheaton Ill, 1980.

Bett1 Betetini, Đ. (Bettetini, G.), *Film: jezik i pismo*, Institut za film, Beograd, 1976.

Beu1 Bojs, J. (Beuys, J.), "Izjava Jozefa Bojsa: Mi smo revolucionari", *Bilten III aprilskih susreta* br. 3, SKC, Beograd, 1974.

Beu2 Beuys, J., "Slobodna međunarodna visoka škola za stvaralaštvo i interdisciplinarna istraživanja", iz Tomić, B., Šuvaković, M. (eds.), *Informacije: minimal art & post-minimal art*, SKC, Beograd, 1980.

Beu3 Beuys, J., "Joseph Beuys razgovara sa Louwrien Wijers", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Kulture Istoka - vizuelna umetnost Zapada XX veka" (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986.

Bey1 Bej, H., (Bey, H.), *T.A.Z. – Temporarna autonomna zona, Ontološka anarhija, Poetski terorizam*, CSU, Beograd, 2003.

Bh1 Bhabha, H., *Location of Culture*, Routledge, New York, 1994.

Bh2 Bhabha, H., "Postmodernism/Postcolonialism", iz Nelson, R.S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Bia1 Bialostocki, J., *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Grafički zavod, Zagreb, 1986.

Biar1 Biard, I., "Galerija Stanara", iz Susovski, M. (ed.), *Nova umjetnička 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

Bias1 Biesantz, H., Klingborg, A. (eds.), *The Goetheanum – Rudolf Steiner's Architectural Impulse*, Rudolf Steiner Press, London, 1979.

Bienn1 *La coesistenza dell'arte - Un modello espositivo*, Biennale di Venezia, Venezia, 1993.

Bih1 Bihalji Merin, O., *Savremena nemačka umetnost*, Nolit, Beograd, 1955.

Bih2 Bihalji Merin, O., *Prodori moderne umetnosti, Utopija i nove stvarnosti*, Nolit, Beograd, 1962.

Bih3 Bihalji Merin, O., *Graditelji moderne misli*, Prosveta, Beograd, 1965.

Bih4 Bihalji Merin, O., "Anti umetnost i nova stvarnost - Povratak prirodi i neprirodi", *Umetnost* br. 7, Beograd, 1966.

Bih5 Bihalji Merin, O., "Fine Pop-Art i novi realizam", iz Bih3.

Bih6 Bihalji Merin, O., "Vreme svetlost pokret", *Umetnost* br. 12, Beograd, 1967.

Bih7 Bihalji Merin, O.,"Umetnost i kibernetika - trajnost i ograničenost umetnosti", *Umetnost* br. 16, Beograd, 1968.

Bih8 Bihalji Merin, O., *La fin de l'Art á l' re de la Science?*, La Connaissance, Bruxelles, 1970.

Bih9 Bihalji Merin, O., "Kraj umetnosti u doba nauke?", *Treći program RB* br. 11, Beograd, 1971.

Bih10 Bihalji Merin, O., "Vreme svetlost pokret", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

Bih11 Bihalji Merin, O., *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*, Nolit, Beograd, 1974.

Bill1 Bill, M., "Konkrete Gestaltung", iz *Zeitproblemen der Schweizer Malerei und Plastik*, Kunsthaus, Zürich, 1936.

Bio1 "Biopolitika" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003.

Bir1 Birgus, V., *Czech Photographic Avant-Garde 1918-1948*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

Biri1 Biringer, J., *Theatre, Theory, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

Biri2 Birringer, J., *Media & Performance – Along The Border*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1998.
Bit1 *Bit International*, 7 brojeva, Galerije grada Zagreba, 1968.-1971.
Biti1 Biti, V., *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
Biti2 Biti, V., "Postkolonijalna kritika" iz "Pojmovnik suvremene književne teorije VIII" (temat), *Republika* 7-8, Zagreb, 1996.
Biti3 Biti, V., "Pamćenje i kulturni studiji", *Republika* 3-4, Zagreb, 1999.
Biti4 Biti, V., "Poststrukturalizam, izvanjskost i prizivanje drugog", *Republika* 11-12, Zagreb, 1999.
Biti5 Biti, V., "*Otpor teoriji* i pitanje historiografske fikcije", *Quorum* br. 2, Zagreb, 1992.
Biti6 Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
Biti7 Biti, V. (ed.), *Politika i etika pripovijedanja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.
Blac1 Blackburn, S., *Spreading the Word - Groundings in the Philosophy of Language*, Clarendon Press, Oxford, 1984.
Blau1 Blau, H., *To all Appearances; Ideology and Performance*, Routledge, London-New York, 1992.
Blau2 Blau, H., *The Dubious Spectacle: extremities of theater, 1976-2000*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2002.
Blaz1 Blazwick, I. (ed.), *An endless adventure..an endless passion..an endless banquet: A Situationist Scrapbook*, Verso - ICA, London, 1990.
Blaž1 Blažević, D. (ed.), *Meeting Point – Sarajevo 1997*, Soros Centar za savremenu umetnost, Sarajevo, 1997.
Blaži1 Blažina, D., *Witkacy – Izbor iz djela*, Cekade, Zagreb, 1985.
Blin1 Blinder, D., "U obranu slikovnog mimesisa", *Dometi* br. 12, Rijeka, 1989.
Blis1 Blistene, B., *A History of 20th Century Art*, Flammarion, Paris, 2001.
Blo1 Block, U., Glasmeier, M., *Broken music - Artists; Recordworks*, Berlin, 1989.
Bloc1 Block, R., *Grafik des Kapitalistischen realismus*, Edition René Block, Berlin, 1971.
Bloc2 Block, R., "Fluxus Music: an everyday event / a lecture", iz *A Long Tale with Many Knots - Fluxus in Germany 1962-1994*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1997.
Bloc3 Block, R. (ed.), *In the Gorges of the Balkans – A Report*, Kunsthalle Friedricianum, Kassel, 2003.
Block1 Blocker, J., *Where is Ana Mendieta?- Identity, Performativity and Exile*, Duke University Press, Durham, 1999.
Bloo1 Bloom, W., Pogačnik, M., *Leylines and Ecology - an introduction*, Gothic Image, Glastonbury, 1985.
Bloo2 Bloom, W., *Meditation in a Changing World*, Gothic Image Publications, Glastonbury, 1987.
Bloom1 Bloom, H., *Antitetička kritika. Teorija pesništva*, Slovo Ljubve, Beograd, 1980.
Bob1 Bobrinska, J., "The Sin of Utopianism", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.
Boc1 Bochner, M., "Serial Attitude", *Artforum* 6:4, New York, 1967.
Boc2 Bochner, M., "Serial Art, Systems, Solipsism", iz G. Battcock (ed.), *Minimal Art - A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co., INC, New York, 1968
Boe1 Boehmer, K., "Chance as Ideology", *October* no. 82, New York, 1997.
Bog1 Bogdanović, K., *Uvod u vizuelnu kulturu*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd, 1986.
Bog2 Bogdanović, K., *Svest o obliku I*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987.
Bog3 Bogdanović, K., *Svest o obliku II*, Prometej, Novi Sad, 1995.
Bogd1 Bogdanović, S., Mandić, M., Tišma, S. (pesme i tekstovi), *Index* br. 201 i 207-8, Novi Sad, 1970.
Bogu1 Bogue, R., *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, Routledge, New York, 2003.
Boh1 Bohn, W., *The aesthetics of visual poetry 1914-1928*, Cambridge University Press, 1986.
Bois1 Bois, Y. A., *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991.
Bois2 Bois, Y. A., *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1993.
Bois3 Boi, Y.A., "Strezeminski and Kobro: In Search of Motivation", iz Bois2.
Bois4 Bois, Y. A., "On Matisse: The Bilding", *October* no. 68, New York, 1994.
Bois5 Bois, Y. A., "Cézanne. Words and Deeds", *October* no. 84, New York, 1998.
Bois6 Bois, Y. A., Hollier, D., Krauss, R., "A Conversation with Hubert Damisch", *October* no. 85, New York, 1998.

Boj1 Bojtar, E. (Bojtár, E.), *Književnost istočnoevropske avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1999.

Bole1 Bole, B., Pogačnik, M., Radojičić, M., Savić, M., Stanković, P., Šuvaković, M., Tomić, B., *Naš zajednički rad (zbornik o arhetipu)*, Galerija SKC-a Beograd i Studio galerije suvremene umjetnosti Zagreb, 1979.

Bolt1 Bolton, R., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge MA, 1991.

Boo1 *Book as artwork 1960-72*, Nigel Greenwood INC. Ltd, London, 1972.

Bon1 Bonami, F., "Wim Wenders", *Flash Art* no. 129, Milano, 1986.

Bor1 Borčič, B., Cvahte, V., Stepančič, Lj. (eds.), *Medij v mediju. Media in media*, Zavod za odprto Družbo Slovenija, Ljubljana, 1997.

Bor2 Borčić, B., Glavan, S., (eds.), *Strategije predstavljanja – tečaj za kustose sodobne umetnosti*, SCCA, Ljubljana, 2002.

Bor3 Borčić, B., "Video Art from Conceptualism to Postmodernism", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Bord1 Bordwell, D., *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London, 1997.

Borg1 Borhes, H. L. (Borges, J. L.), "Vavilonska biblioteka", iz *Maštarije*, Nolit, Beograd, 1963.

Born1 Born, G., *Rationalizing Culture – IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley, 1995.

Bory1 Bory, J. F. (ed.), *Once Again - Concrete Poetry*, A New Directions Paperback, New York, 1968.

Boš1 Bošković, A. (ed.): *Critical Art Ensemble: Digitalni partizani - Izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2000.

Boulez1 Boulez., P. (Nattiez, J-.J., /ed./): *Orientations – Collected Writings*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1986.

Bour1 Burdije, P. (Bourdieu, P.), *Pravila umetnosti*, Svetovi, Bnovi Sad, 2003.

Bourd1 Bourdon, D. (ed.), *Carl Andre, Sculpture 1959-77*, Jaap Rietman INC, New York, 1978.

Bourg1 Bourgeois, L., *Destruction of the Father / Reconstruction of the Father – Writings and Interviews 1923-1997*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.

Bourr1 Burio, N. (Bourriaud, N.), "Relaciona estetika" (temat), *Košava* br. 42-43, Vršac, 2003.

Bours1 Bourseiller, C., *Les Maoistes: La folle historie des gardes rouges françaises*, Plon, Paris, 1996.

Bow1 Bowlt, J. E., "The Virtues of Soviet Realism", *Art in America* vol. 60, no. 6, New York, 1972.

Bow2 Bowlt, J. E., "Ruski formalizam i vizuelne umetnosti", *Umetnost* br. 52-53, Beograd, 1977.

Bow3 Bowlt, J. E. (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde / Theory and Criticism 1902-1934*, Thames and Hudson, London, 1988.

Bow4 Bowlt, J. E. (ed.), "Toward Socialist Realism", iz Bow3.

Bow5 Bowlt, J. E., Matich, O. (eds.), *Laboratory of Dreams – The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, Stanford Cal., 1996.

Bow6 Bowlt, J. E., Drutt, M. (eds.), *Amazons of the Avant-Garde*, Royal Academy of Arts, London, 1999.

Boy1 Boyd Parsons, M., "Mysticism in London: The 'Golden Dawn', Synaesthesia, and 'Psychic Automatism' in the Art of Pamela Colman Smith", iz Regier, K. J. (ed.), *The Spiritual Image in Modern Art*, The Theosophical Publishing House, Wheaton Ill, 1987.

Boym1 Boym, S., "Collectivism", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Božić1 Božić, M. i Sedak, E. (eds.): *Skladateljske sinteze osamdesetih godina*, Muzički biennale, Zagreb, 1985.

Božič1 Božičević, V. (ed.), temat, *Dometi* br. 7*8*9, Rijeka, 1981.

Božič2 Božičević, V., *Estetika Susanne K. Langer*, Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1983.

Božič3 Božičević, V., "Živa forma", iz Bož2.

Božič4 Božičević, V., "O pojmu sličnosti", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (ed.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Božič5 Božičević, V., "Title Convention in Abstract Painting", iz Erjavec, A. (ed.), *Coexistence among the Avant-Gardes* 1-2, Društvo za estetiko, Ljubljana, 1986.

Božič6 Božičević, V., "O recepciji prikazivačkih slika", *VII. Dani psihologije u Zadru* vol. 5, Filozofski fakultet, Zadar, 1989.

Božič7 Božičević, V., *Riječ i slika - Hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990.

Božič8 Božičević, V., "Fotografija: trag ili prisustvo predmeta", iz Božič7.

Božič9 Božičević, V., "Doslovno i metaforičko", iz Božič7.

Božič10 Božičević, V., "Recepcija slike: viđenje ili čitanje", *Dometi* br. 9, Rijeka, 1990.

Božič11 Božičević, V. (ed.), *Filozofija britanskog empirizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1996.

Božov1 Božovič, M., *Telo v novoveški filozofiji*, Založba ZRC, Ljubljana, 2002.

Brad1 Bradley, F., Collins, J., Rosengarten R., Willing, V., *Paula Rego*, Thames and Hudson, London, 1997.

Braid1 Braidotti, R., *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994.

Braid2 Braidotti, R., Lykke N. (eds.), *Between Monsters Godesses and Cyborgs – Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, ZED Books, London, 1996.

Braid3 Braidotti, R., "Between the no Longer and the not Yet: on Bios/Zoe-Ethics", iz Gržinić, M. (ed.): *The Body / Le Corps /Der Körper / Telo* (temat), *Filozofski vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 2002.

Bram1 Bramann, J. K., *Wittgenstein's Tractatus and the Modern Arts*, Adler Publishing Company. Rochester, 1985.

Brecht1 Brecht, B., *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.

Brechtg1 Brecht, G., Hughes, P., *Vicious Circles and infinity - An Anthology of Paradoxes*, Penguin Books, England, 1978.

Brechtg2 Brecht, G., "Project in Multiple Dimensions" (1957-58.), iz Martin, H., *An introduction to George Brecht's Book of Trembler on Fire*, Multhipla Edizioni, Milan, 1978.

Brechts1 Brecht, S., *The Theatre of Visions, Robert Wilson*, Suhrkamp, Frankfurt a/M, 1978.

Brej1 Brejc, T., "Poskus para-ikonografije erotičnega", iz Brejc, T., Denegri, J., Koščević, Ž., Subotić, I., Šalamun, T., Tomić, B. (eds.), *Galerija 212 '68*, Galerija 212, Beograd, 1968.

Brej2 Brejc, T., "Skupina OHO i topografska poezija u Sloveniji", iz Bense, M., Brejc, T., Bujas, Ž., Donat, B., Horvat Pintarić, V., Schmidt, S. J., "Oslikovljena riječ - Konkretna poezija" (temat), *Bit International* br. 5-6, Zagreb, 1969.

Brej3 Brejc T., "Primarno, elementarno, procesualno: alternativni modeli aktuelne slikarske prakse", iz *5. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Umetnički paviljon 'Cvijete Zuzorić', Beograd, 1977.

Brej4 Brejc T. (ed.), *Grupa OHO 1966-1971*, Študentski kulturni center, Ljubljana, 1978.

Brej5 Brejc T., "V znamenju reizma: 1966-1968", iz "OHO kot umetnosni pojav", iz Brej4.

Brej6 Brejc T., "Transcedentalni konceptualizam, 1970-1971.", iz "Oho kot umetnostni pojav, 1966-1971.", iz Brej4.

Brej7 Brejc T., "Obitelj u Šempasu", iz Susovski, M. (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

Brej8 Brejc T., "Teorija modernizma, praksa postmodernizma", *Polja* br. 287, Novi Sad, 1983.

Brej9 Brejc T., "Modernizam poslije postmodernizma?", *Moment* br. 11-12, Beograd, 1988.

Brej10 Brejc T., *Guernica – Eseji o slikarstvu, politiki in vojni*, Delavska enotnost, Ljubljana, 1988.

Brej11 Brejc T., "Umetnost in teorija ob koncu osamdesetih let - Nekaj odprtih vprašanja", *M'Ars* br. 2, Moderna Galerija, Ljubljana, 1989.

Brej12 Brejc T., "O kiparstvu", iz Jovičić, N., Tomčić, G. (eds.) "Suvremeno slovensko kiparstvo" (temat), *Quorum* br. 5, Zagreb, 1989.

Brej13 Brejc T., "Prostor i svetlost, dodir i telo", *Moment* br. 14, Beograd, 1989.

Brej14 Brejc T., *Temni modernizam. Slike, teorije, interpretacije*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1991.

Brej15 Brejc T., "Revizije u savremenoj istoriji umetnosti", *Moment* br. 23-24, Beograd, 1994.

Brej16 Brejc T., *Iz modernizma v postmodernizem I – eseji*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 2000.

Brej17 Brejc T., "Nemški mit", iz Brej16.

Brej18 Brejc T., "Slikovno polje in podoba v filmu", iz Brej16.

Brej19 Brejc T., "Rane, optične metamorfoze", iz Brej 16.

Brej20 Brejc T., *Iz modernizma v postmodernizem II – eseji*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 2000.

Brej21 Brejc T., "Palimpsesti Emerika Bernarda", iz Brej20.

Brej22 Brejc T., "Abstraktni imagizem Tuga Šušnika", iz Brej20.

Brej23 Brejc T., "Tomaž Šalamun i Julian Schnabel", iz Brej20.

Brem1 Bremser, M. (ed.), *Fifty Contemporary Choreographers*, Routledge, London, 2004.

Brenn1 Brennan, M., *Modernism's Masculine Subjects – Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

Bret1 Breteau, G. (ed.), *Abecedaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

Breto1 Breton, A., Perino, A., "O nadrealizmu" (intervju), *Treći program RB* br. 43, Beograd, 1979.

Breto2 Breton, A., *Tri manifesta nadrealizma*, Bagdala, Kruševac, 1979.

Breto3 Breton, A., "Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality", *October* no. 69, New York, 1994.

Breto4 Breton, A. (Breton, A.), *Nađa*, Nolit, Beograd, 1999.

Brett1 Brett, P., Wood, E. i Thomas, G. C. (eds.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, London, 1994.

Brette1 Brettell, R. R., *Modern Art 1851-1929*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

Breu1 Breunig, L. C., Chevalier, J.-Cl. (eds.), *Apollinaire: Les Peintres cubistes*, Paris, 1965.

Brew1 Breward, C., *Fashion*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

Bri1 Briski-Uzelac, S., "Fotomontaža / Rodčenko", iz A. Flaker, D. Ugrešić (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde 6*, GZH, Zagreb, 1989.

Bri2 Briski-Uzelac, S. (ed.), *Slika i riječ - Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1997.

Bri3 Briski-Uzelac, S., "Umjetnik kao posttotalitarni subjekt", *Život umjetnosti* br. 64, Zagreb, 2001.

Bri4 Briski-Uzelac, S., "Visual Arts in the Avant-gardes between the Two Wars" iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Brood1 *Marcel Broodthaers*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991.

Brook1 *Peter Brook o il Teatro necesasario*, (a cura di Franco Quadri), La Biennale di Venezia, Venezia, 1976.

Brook2 Brook, P., *Prazni prostor*, Marko Marulić, Split, 1974.

Brookd1 Brook, D., "Perceptual metaphor", *Word and Image* vol. 2, no. 4, London, 1986.

Brooks1 Brooks, R., "Carole Conde & Karl Beveridge", *Studio International* vol. 191 no. 981, London, 1976.

Brooks2 Brooks, R. (ed.), "Double trouble" (temat), *ZG* no.11, New York, 1984.

Brooksa1 Brooks, A., *Postfeminisms – Feminism, cultural theory and cultural forms*, Routledge, London, 1997.

Broos1 Broos, K., "From De Stijl to a New Typography", iz Friedman, M., (ed.), *De Stijl: 1917 - 1931 / Visions of Utopia*, Phaidon, Oxford, 1986.

Brow1 Brown, J. (ed.), *Michael Heizer - Sculpture in Reverse*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1984.

Brown1 Brown, J., *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Priceton University Press, Princeton N.J., 1978.

Brud1 Bruderlin, M., "Neo geo: teorijski pregled", *Quorum* br. 3-4, Zagreb, 1987.

Brug1 Bruggen, C. van, *John Baldessari*, Rizzoli, New York, 1990.

Brun1 Brunette, P., Wills, D. (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts - Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1994.

Brun2 Brunette, P., Wills, D., "The Spatial Arts; An Interview with Jacques Derrida", iz Brun1.

Brun3 Brunette, P., Wills, D. (eds.), *Screen / Play – Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1989.

Bruz1 Bruzzi, S., Church Gibson, S. (eds.), *Fashion Cultures – Theories, Explorations and Analysis*, Routledge, London, 2000.

Bry1 Bryson, N., *Vision and Painting - The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, London, 1983.

Bry2 Bryson, N., "Image, Discourse, Power", iz Bry1.

Bry3 Bryson, N. (ed.), *Calligram - Essays in New Art History From France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

Bry4 Bryson, N., Holly, M. A., Moxey, K. (eds.), *Visual Theory - Painting and Interpretation*, Polity Press, Oxford, 1991.

Bry5 Bryson, N., "Semiology and Visual Interpretation", iz Bry4.

Buc1 Buchloh, B. H. D., "Figures of Authority, Ciphers of regression - Notes on the Return of Representation in Europian Painting", *October* no. 16, New York, 1981.

Buc2 Buchloh, B. H. D., "Theories of Art after Minimalism and Pop", iz H. Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1987.
Buc3 Buchloh, B. H. D. (ed.), *Broodthaers - Writtings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge MA, Londonn, 1988.
Buc4 Buchloh, B. H. D., "From the Aesthetic of Administration to institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)", iz *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.
Buc5 Buchloh, B. H. D., "From Detail to Fragment: Décollage Affichiste", *October* no. 56, New York, 1991.
Buc6 Buchloh, B., David, C., Chevrier, J.-F., "1960-1997: The Political Potential of Art", *Pol(e)itics*, Documenta X – The Book, Cantz, Kassel, 1997.
Buc7 Buchloh, B. H. D., "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", *October* no.2, New York, 1999.
Buc8 Buchloh, B. H. D., *Neo-Avantgarde and Cultural Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000.
Buc9 Buchloh, B. H. D., "Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique", iz Buc8.
Buc10 Buchloh, B. H. D., "The Museum and the Monument: Daniel Buren's *Les Couleurs / Les Formes*", iz Buc8.
Buc11 Buchloh, B. H. D., "Memory Lessons and History Tableaux: James Coleman's Archeology of Spectacle", iz Buc8.
Buc12 Buchloh, B. H. D., "Plenty or Nothing: From Yves Klein's *Le Vide* to Arman's *Le Plein*" iz Buc8.
Buc13 Buchloh, B. H. D., "Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke", iz Buc8.
Buc14 Buchloh, B. H. D., "Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter", iz Buc8.
Buc15 Buchloh, B. H. D., "Andy Warhol's One-Dimensional Art, 1956-1966", iz Buc8.
Buc16 Buchloh, B. H. D., "Oswald Wiener…", *October* no. 97, New Yor k, 2001.
Buck1 Buck-Morss, S., "The City as Dreamworld and Catastrophe", *October* no. 73, New York, 1995.
Buckey1 Buckley, W. K., "Panic Sex on the Techno(e)scape", *Kiosk* no. 7, Buffalo NY, 1994.
Bue1 Buettner, S., *American Art Theory 1945-1970*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1981.
Buj1 Bujić, B. (eds), *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
Bula1 Bulatović, D., Mitrović, Ž. K., "Razgovor sa Jean-Louisom Scheferom", *Moment* br. 3-4, Beograd, 1985.
Bula2 Bulatović, D., "Jean Louis Schefer i pokušaj iscrpnog opisa slike", iz Bula1.
Bula3 Bulatović D., (ed.), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3-4, Beograd, 1988.
Bur1 Buren, D., Mosset, O., Parmentier, M., Toroni, N., *Statement* (1967.), iz Lippard L. R., *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.
Bur2 *Daniel Buren*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1974.
Bur3 Buren, D., "Funkcije muzeja", iz "Za novu ulogu muzeja" (temat), *Kultura* br. 41, Beograd, 1978.
Bur4 Buren, D., *Les Ecrits 1965-1990*, 3 vol, Musée d'Art Contemporain, Bordeaux, 1991.
Bur5 *Daniel Buren – Chapître I – De la couverture. Della copertina. On the cover*, 42e Biennale de Venise Pavillon français des Giardini, Venise, 1986.
But1 Butt, G., "How New York queered the idea of modern art", iz Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.
Bürg1 Birger, P. (Bürger, P.), *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.
Bürg2 Burger, P. (Bürger, P.), "Svakodnevlje, alegorija i avangarda - primedbe s osvrtom na Josepha Beuysa", *Polja* br. 348-349, Novi Sad, 1988.
Bürg3 Bürger, P., "Značaj avangarde za suvremenu estetiku: odgovor Jürgenu Habermasu", *Pitanja* br. 2-3, Zagreb, 1989.
Bürg4 Bürger, P., "Neoklasicizam i moderna: Picassova *Olga u naslonjači*", iz "Postmoderna aura (I)" (temat), *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989.
Burgin1 Burgin, V., "Situational Aesthetics", Studio International, London, October 1969.
Burgin2 Burgin, V., "The Absence of Presence: Conceptualism and Post- modernisms", iz *1965 to 1972 - when attitudes became form*, Kettle's Yarde Gallery, Cambridge University, 1984.
Burgin3 Burgin, V., *Between*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.
Burgin4 Burgin, V., Donald, J., Kaplan, C. (eds.), *Formations of Fantasy*, Methuen, London, New York, 1986.
Burgin5 Burgin, V., "Diderot, Barthes, Vertigo", iz Burgin4.

Burgin6 Burgin, V. (ed.), *Thinking Photography,* Macmillan, London, 1987.

Burgin7 Burgin, V., *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity,* Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N.J, 1987.

Burgin8 Burgin, V., "Modernisam in the Work of Art" (1976), iz Burgin7.

Burgin9 Burgin, V., "Re-reading Camera Lucida" (1982), iz Burgin7.

Burgin10 Burgin, V., "Discourse and discursive formation", iz "The End of Art Theory", iz Burgin7.

Burgin11 Burgin, V., "A Note on Minnesota Abstract", iz "New Art International" (temat), *Art&Design,* 1990.

Burgin12 Burgin, V., *Some Cities*, Reaktion Books, London, 1996.

Burg13 Burgin, V., "Perverzni prostor", iz Anđelković, B. (ed.), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.

Burn1 Burn, I.,"'Xerox' Book", iz Meyer, U., *Conceptual Art,* A Dutton Paperback, New York, 1972.

Burn2 Burn, I., Cutforth, R., Ramsden, M., "The Society for Theoretical Art and Analyses", *Art-Language* vol. 1 no. 3, Chipping Norton Oxon, 1970.

Burna1 Burn, A., Parker, D., *Analysing Media Texts*, Continuum, London, 2003.

Burnh1 Burnham, J., *The Structure of Art,* George Braziller, New York, 1971.

Burnh2 Burnham, J., *Great Western Salt Works - Essays on the meaning of Post-Formalist Art,* George Braziller, New York, 1974.

Burnh3 Burnham, J., "The Artist as Shaman", iz Burnh2.

Burnh4 Burnham, J., "Contemporary ritual: a serch for meaning in post historical terms", iz Burnh3.

Burnh5 Burnham, J., "The Purposes of the *Ready-Mades*", iz Burnh3.

Burnh6 Burnham, J., *Beyond Modern Sculpture - The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century,* George Braziller, New York, 1975.

Burnh7 Burnham, J., "Robot and Cyborg Art", iz Burnh6.

Burnh8 Burnham, J., "The Cybernetic Organism as an Art Form", iz Burnh6.

Burnh9 Burnham, J., "Kineticism: The Unrequited Art", iz Burnh6.

Burnh10 Burnham, J., "Strukturalna analiza", iz Bulatović, D. (ed.), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3-4, Beograd, 1988.

Bus1 Busche, E., "Silovito slikarstvo", iz Denegri, J., Pejić, B., Lušić T. i Prodanović, M. (eds.), "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.

Bus2 Busche, E., "Generacija, izmenjene slike", iz Denegri, J., Pejić, B., Lušić T. i Prodanović, M. (eds.), "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih" (temat), Polja br. 289, Novi Sad, 1983.

Bus3 Busche, E., "Van Gogh na zidu", *Život umjetnosti,* br. 37-38, Zagreb, 1984.

Busk1 Buskrik, M., Nixon, M. (eds.), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.

But1 Butler, J., "Performative Acts and Gender Construction: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", iz Case, S.-E. (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.

But2 Butler, J., *Gender Trouble – Feminism and the subversion of the identity*, Routledge, New York, 1990.

But3 Butler, J., Guillory, J., Thomas, K. (eds.), *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*, Routledge, New York, 2000.

But4 Butler, J., "Lacan, Riviere in strategije maškarade", *Delta* št. 1-2, Ljubljana, 2000.

But5 Batler, Dž. (Butler, J.), *Tela koja nešto znače – o diskurzivnim granicama 'pola'*, B92, Beograd, 2001.

Butt1 Button, V., Esche, C. (eds.), *Intelligence: New British Art 2000*, Tate, London, 2000.

Bu1 Bužančić, V., *Josip Seissel*, Galerija umjetnina "Branko Dešković", Bol, 1988.

C

Cab1 Cabanne, P., *Dialogues With Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1971.

Cac1 Cacciari, M., *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, Yale University Press, New Haven, 1993.

Cag1 Cage, J., *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961.

Cag2 Cage, J., *A Year From Monday - New Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Hanover, 1963.

Cag3 Cage, J., *M - Writings '67-'72*, Wesleyan University Press, Hanover, 1973.
Cag4 Cage, J., *Empty Words - Writings '73-'78*, Wesleyan University Press, Hanover, 1979.
Cag5 Cage, J., *Etchings 1978-1982*, Crown Point Press, Oakland CA, 1982.
Cag6 Cage, J., *X - Writings '79-'82*, Wesleyan University Press, Hanover, 1983.
Cag7 Cage, J., *I-VI*, Wesleyan University Press, Hanover, 1997.
Cag8 Cage, J., Johnson, S. (eds.), *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, Garland Publishing, 2001.
Cai1 Kajoa, R. (Caillois, R.), *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1965.
Cala1 Calas, N., "Ikone pop-arta", iz Lippard, L. R. (ed.), *Pop Art*, Jugoslavija, Beograd, 1967.
Calin1 Calinescu, M., *Theory of the Avant-Garde*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
Calv1 Calvesi, M., "Tendenze attuali", iz *Le due avanguardie*, Lerici Editori, Roma, 1966.
Calv2 Calvesi, M., "Anakronizmi", iz Stipančić, B. (ed.), iz *Anakronisti ili slikari memorije*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, 1984.
Cam1 Cameron, D., "Post-Feminism", *Flash Art* no. 132, Milano, 1987.
Camil Camille, M., "Simulacrum", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Camp1 Campbell, P., Kear, A. (eds.), *Psychoanalysis and Performance*, Routledge, London, 2001.
Campo1 Campos, A. de, Pignatari, D., Campos H. de, "Pilot plan for Concrete Poetry" (1958), iz Kostelanetz, R. (ed.), *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Prometheus Books, Buffalo, 1982.
Campo2 Campos, A. de, "Points - Periphery - Concrete Poetry", iz Campo1.
Camus1 Kami, A. (Camus, A.), *Mit o Sizifu*, Veselin Masleša - Svjetlost, Sarajevo 1987.
Can1 Canning, P., "The Sublime Theorist of Slovenia. Slavoj Žižek", *Artforum*, New York, March 1993.
Caer1 Cardinal, R., Short, R. S., *Surrealism - Permanent Revelation*, Studio Vista, London, 1970.
Carls1 Carlson, M., *Places of Performance – The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell, University Press, Ithaca, 1989.
Carls2 Carlson, M., *Kazališne teorije 1: Povijesni i kritički pregled od antike do 18. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996.
Carls3 Carlson, M., *Kazališne teorije 2: Povijesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.
Carls4 Carlson, M. *Kazališne teorije 3: Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.
Carls5 Carlson, M., *Performance; A Critical Introduction*, Routledge, London-New York, 1999.
Carlsu1 Carlsund, Van Doesburg, Hélion, Tutundjian, Wantz, "The Basis of Concrete Painting" (1930), iz Bann, S. (ed.), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974.
Carn1 Carney, J. D., "Individual Style", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 49 no. 1, USA, 1991.
Caro1 Caroli, F. (ed.), *Parola-Imagine / Per un'anthologia dell'imaginario: l'arte della cecita*, Fabbri Editori, Milano, 1979.
Carr1 Carrier, D., "Recent Esthetics and the Criticism of Art", *Artforum*, New York, oktobar 1979.
Carr2 Carrier, D., " Why Art History Has a History", iz *Philosophy and the Histories of the Arts* (temat), *JAAC* (special issue) vol. 51 no. 3, 1993.
Carr3 Carrier, D., "Remembering the Past: Art Museum as Memory Theaters", *JAAC* vol. 61 no. 1, 2003.
Carr4 Carrier, D., "Art History", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Carr5 Carrier, D., *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalisam to Beyond Postmodernism*, Praeger Publisher, New York, 2003.
Carro1 Carroll, D., *Paraesthetics - Foucault * Lyotard * Derrida*, Methuen, New York London, 1987.
Carro2 Carroll, D., "The Rules of the Game", iz Carro1.
Carro3 Carroll, D., "Phrasing the Political", iz Carro1.
Carro4 Carroll, D., " Libidinals", iz Carrol.
Carro5 Carroll, D., *The States of 'Theory / History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1990.

Carrolln1 Carroll, N., *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
Carolln2 Carroll, N., "Danto, Style, and Interpretation", *JAAC* vol. 53 no. 3, 1995.
Carrolln3 Carroll, N., "Horror and Humor", *JAAC* vol. 57 no. 2, 1999.
Carrolln4 Carroll, N., *Beyond Aesthetics – Philosophical Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
Carrolln5 Carroll, N., "Visual Metaphor", iz Carrolln4.
Cart1 "Anri Kartije-Breson govori" (Henri Cartier-Bresson), *Umetnost* br. 66, Beograd, 1979.
Carter1 Carter, A. (ed.), *Rethinking Dance Histiory – A reader*, Routledge, London, 2004.
Cartercl Carter, C., "Avantgarda in medijske umetnosti", *Filozofski vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.
Casc1 Cascardi, A. J., "Hegemonija v estetski teoriji", iz *Hegemonija in globalizacija v kulturi* (temat), *Filozofski Vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003.
Case1 Case, S.-E. (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.
Cass1 Kasirer, E. (Cassirer, E.), *Jezik i mit*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.
Cass2 Cassirer, E., *Philosophy of Symbolic Forms*, Yale University Press, New Haven i London, 1973.
Cau1 Causey, A., *Sculpture Since 1945*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
Cav1 Cavellini, G. A., *25 quadri della Collezione Cavellini*, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976.
Caws1 Caws, M.A. (ed.), *Surrealist Painters and Poets – An Anthology*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
Caws2 Caws, M.A. *Manifesto: A Century of Isms*, University of Nebraska Press, 2000.
Caz1 Cazeaux, C. (ed.), *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London, 2000.
Cec1 Ceccatty, R. de, "Lepota meleza" iz "Postmoderena aura (III)", *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.
Cela1 Celant, G., *Ars Povera*, Mazzota, Milano, 1969.
Cela2 Celant, G., *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*, Praeger, New York, 1969.
Cela3 Celant, G., "Book as artwork 1960-70", *Data* 1 (1), Milano, 1971.
Cela4 Celant, G., "Za akritičku kritiku", *Novine galerije Studentskog centra* br. 24, Zagreb, 1971.
Cela5 Celant, G., "Francesco Lo Savio", *Einaudi Letteratura* 41, Torino, 1975.
Cela6 Celant, G., "Konceptualna umetnost - siromašna umetnost - body art - land art", *Student* br. 30, Beograd, 1976.
Cela7 Celant, G., *Ambiente / Arte dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, 1977.
Cela8 Celant, G., *Inespressionismo americano*, Bonini, Genoa, 1981.
Cela9 Celant, G. (ed.), *Del Arte Povera A 1985*, Palacio de Velazquez, Madrid, 1985.
Cela10 Celant, G. (ed.), *Arte Povera*, Electa, Milano, 1985.
Cela11 Celant, G., *Un-Expressionism - Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988.
Cela12 Celant, G., "Neekspresionizam - umjetnost s onu stranu suvremenosti", *Quorum* br. 2-3, Zagreb, 1990.
Cha1 Chadwick, W., *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London, 1990.
Cha2 Chadwick, W. (ed.), *Mirror - Women, Surrealism And Self-Representation Images*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.
Cha3 Chadwick, W., Courtivron, I. de, (eds.), *Significiant Others – Creativity & Intimate Partnership*, Thames and Hudson, London, 1996.
Char1 Charmatz, B., Launay, I., *Entretenir – à propos d'une danse contemporaine*, Centre national de la danse, Paris, 2002.
Chee1 Cheetham, M. A., Holly, M. A., Moxey, K. (eds.), *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
Cher1 *Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter.... Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, Centre Pompidou, Paris, 2002.
Chev1 Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1987.
Chev2 Chevalier, J., Gheerbrant A., "Četiri", iz Chev1.
China1 *China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture*, Oxford University Press, Hong Kong, 1994.
Chion1 Chion, M., *The Voice in Cinema*, Columbia University Press, New York, 1999.
Chion2 Chion, M., *Glasba v filmu*, Slovenska kinoteka, Ljubljana, 2000.
Chiong1 Chiong, K., "Nauman's Beckett Walk", *October* no. 86, New York, 1998.

Chip1 Chipp, H. B., *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press, Berkeley, 1986.

Chom1 Čomski, N. (Chomsky, N.), *Sintaktičke strukture*, Dnevnik, Novi Sad, 1984.

Chor1 Choroschilow, P., Harten, J. (eds.), *Berlin Moskva - Kunst Aus Fünf Jahrzehnten 1950-2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2003.

Chr1 Christo, *Christo: Surrounded Islands 1980-1983*, Abrams Art Books, New York, 1985.

Christov1 Christov-Bakargiev, Carolyn (ed.), *Arte Povera*, Phaidon, London, 2001.

Chv1 Chvatik, K., "Karel Teige a pražský strukturalismus", *Umění* no. 1-2, Praha, 1995.

Cin1 Cindori, M., "Aktivistička dadaistička matineja u Subotici", iz Ugren, D. (ed.), *Centralno evropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920.-2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002.

Cit1 "Citat i slikarstvo" (temat), *Quorum* br. 1, Zagreb, 1988.

Cix1 Cixous, H., "Izlasci", iz "Žensko pismo" (temat), *Republika* br. 11-12, Zagreb, 1983.

Cix2 Cixous, H., *Reading with Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990.

Cix3 Cixous, H., Derrida, J., "Iščitavanje spolne razlike u književnom tekstu", u "Fikcionalizacija teorijskog diskursa" (temat), *Treći program hrvatskog radija*, br. 36, Zagreb, 1992.

Cix4 Cixous, H., *Stigmata*, Routledge, London, 1998.

Cix5 Cixous, H., Sellers, S. (eds.), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, London, 2000.

Cix6 Cixous, H., *Portret of Jacques Derridas A Young Jewish Saint*, Columbia University Press, New York, 2001.

Cla1 Kler, Ž. (Clair, J.), "Herostrat ili muzej pod znakom pitanja", iz "Za novu ulogu muzeja" (temat), *Kultura* br. 41, Beograd, 1978.

Cla2 Kler, Ž. (Clair, J.), "Antimuzejske ideologije", iz Cla1.

Cla3 Clair, J., *Considérations sur l'état des beaux-arts - Critique de la modernité*, Gallimard, Paris, 1983.

Cla4 Clair, J., "Konica v oko", *M'ars* br. 3, Moderna galerija, Ljubljana, 1989.

Cla5 Clair, J. (ed.), *Identity and Alterity. Figures of the Body 1895-1995*, La Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte, Venezia, 1995.

Cla6 Clair, J., "Odgovornost umjetnika. Avangarde između nasilja i razuma", iz "Umjetnost kao slučaj", *Europski glasnik* br. 4, Zagreb, 1999.

Cla7 Clair, J. (ed.), *Balthus*, Thames and Hudson, London, 2001.

Clair1 Clair, R., *Comédies et Commentaires*, Gallimard, Paris, 1959.

Clair2 Clair, R., *Cinema Yesterday And Today*, Dover Publications, New York, 1972.

Clar1 Clark, V. A. (ed.), *Richard Deacon*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh Penn, 1988.

Clarkk1 Clark, K., *Landscape into Art*, Beacon Press, Boston MA, 1963.

Clark1 Clark, T. J., *The Painting of Modern Life: Paris and Art of Manet and hid Followers*, Thames and Hudson, London, 1985.

Clark2 Clark, T. J., *Image of the People - Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988.

Clark3 Clark, T. J., "On the Social History of Art", iz Clark2.

Clark4 Clark, T. J., "Teorija umetnosti Clementa Greenberga", iz "Postmoderna aura (I)" (temat), *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989.

Clark5 Clark, T. J., "In Defense of Abstract Expressionism", *October* no. 69, New York, 1994.

Clark6 Clark, T. J., *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 1999.s

Clark7 Clark, T. J., "Modernism, Postmodernism, and Steam", *October* no. 100, New York, 2002.

Clarkly1 Clark, L., "Nostalgia of the Body", *October* no. 69, New York, 1994.

Clarked1 Clarke, D. S. Jr., *Principles of Semiotic*, Routledge & Kegan Paul, London, 1987.

Cob1 Cobley, P. (ed.), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, London, 2001.

Cobr1 *COBRA 1949-51*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1962.

Coc1 Cocteau, J., *Two Screenplays – The Blood of a Poet & The Testament of Orpheus*, The Orion Press, New York, 1968.

Cod1 Code, L. (ed.), *Encyclopedia of Feminist Theories*, Routledge, London, 2000.

Coh1 Cohen, T., "The Possibility of Art: Remarks on Proposal by Dickie", iz Margolis, J. (ed.), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics* (treće, izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987.

Coh2 Cohen, T., Cohen, B., Hillis Miller, J., Warminski, A. (eds.), *Material Events – Paul de Man and Afterlife of Theory* University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

Cohe1 Cohen, S. J. (ed.), *Ples kao kazališna umjetnost. Čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, Cekade, Zagreb, 1988.

Cohens1 Cohen, S., "*Critical Inquiry*, *October*, and Historicizing French Theory", iz Lotringer, S., Cohen, S. (eds.), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001.

Cole1 Coleman, F. J. (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1968.

Colli1 Collins, T., Milazzo, R. (eds.), *Media Post Media*, Scott Hanson Gallery, New York, 1988.

Color1 *Color and field 1890-1970*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1970.

Colp1 Colpitt, F. (ed.), *Minimal Art: The Critical Perspective*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1990.

Com1 Compton, M., *Pop Art*, Hamlyn, London, 1970.

Com2 Compton, M., Sylvester, D. (eds.), *Robert Morris*, The Tate Gallery, London, 1971.

Com3 Compton, M., *Optical and Kinetic Art*, Tate Gallery, London, 1974.

Com4 Compton, M., *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910-1920*, The Tate Gallery London, 1980.

Comp1 Compton, S., *Russian Avant-Garde Books 1917-34*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993.

Con1 *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Centre, 1970.

Con2 *Art Conceptuel I*, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1988.

Con3 *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

Conov1 Conover, R., Čufer, E., Weibel P. (eds.), *In Search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002.

Conz1 Conza, F., *Letrizem / Isidor Isou*, Obalne Galerije, Piran, 2000.

Coo1 Cooke, C. (ed.), "Russian Avant-Garde - Art and Architecture" (temat), *AD*, London, 1983.

Coo2 Cooke, C., "Malevich: From Theory into Teaching", iz *Malevich* (temat), *AD*, Academy Edition, London, 1989.

Cooke1 Coke, L., "What is Modern Sculpture?", *Artscribe* no. 60, London, 1986.

Coop1 Cooper, E., *Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*, Routledge, London, 1994.

Cooper1 Cooper, H., "Mondrian, Hegel, Boogie", *October* no. 84, New York, 1998.

Coopers1 Cooper, S., *Relating to Queer Theory – Rereading Sexual Self-Definition with Irigaray, Kristeva, Wittig and Cixous*, Peter Lang. Oxford, 2000.

Copj1 Copjec, J., *Read My Desire: Lacan against the Historicists*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994.

Copj2 Copjec, J., *Imagine There's No Woman. Ethics and Sublimation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

Cor1 Corber, R. J., *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*, Duke University Press, Durham, 1995.

Corb1 Corbusier, L., *Način razmišljanja o urbanizmu*, IP Građevinska knjiga, Beograd , 1974.

Corr1 Corris, M., " The Artist out of work?", *Word & Image* vol. 9 no. 2, 1993.

Corr2 Corris, M. (ed.), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Corr3 Corris, M., *Ad Reinhardt*, Reaktion Books, New York, 2005.

Cos1 Costa, G., *Nan Goldin 55*, Phaidon, New York, 2003.

Cow1 Coward, R., Ellis, J., *Jezik i materijalizam - Razvoj u semiologiji i teoriji subjekta*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.

Cow2 Coward, R., Ellis, J., "Marksizam, jezik i ideologija", iz Cow1.

Coy1 Coyne, R., *Technoromanticism - digital narrative, holism, and romance of the real*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Crag1 *Tony Cragg*, Mala galerija – Moderna galerija, Ljubljana, 1993.

Craig1 Craig, E. G., *O umjetnosti kazališta*, CEKADE, Zagreb, 1980.

Cran1 Crane, M., "Correspondence Art", *Contemporary Arts Press*, San Francisco, 1984.

Crane1 Crane, D., *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985,* The University of Chicago Press, Chicago, London, 1987.

Crar1 Crary, J., "Eclipse of Spectacle", iz Wallis, B. (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation,* The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.

Crar2 Crary, J., Kwinter, S. (eds.), *Zone 6: Incorporations*, Zone Books, The MIT Press, Cambridge MA, 1992.

Crar3 Crary, J., "Unbinding Vision", *October* no. 68, New York, 1994.

Crar4 Crary, J., *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Crash1 "Special Debate: *Crash*" (temat), *Screen* 39:2, Glasgow, 1998.

Crask1 Craske, M., *Art in Europe 1700-1830*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

Cri1 Crimp, D., "Pictures", Artists Space, New York, 1977.

Cri2 Crimp, D., "Na ruševinama muzeja", *Quorum* br. 6, Zagreb, 1987.

Cri3 Crimp, D., *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, The MIT Press, Cambridge MA, 1988.

Cri6 Crimp, D., *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993.

Cris1 Crispolti, E., "Neoconcretismo, Arte Programmata, Lavoro di gruppo", *Il Verri* n.12, *Dopo l'informale*, Milano, 1963.

Cris2 Crispolti, E., *L'Informale, Storia e poetica,* Beniamino Carucci Editore, Assisi-Roma, 1971.

Crit1 "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism", *October* no. 100, New York, 2002.

Crn1 Crnković, V., *Studije i eseji Recenzije i zapisi / Interpretacije 1997-2001. / Prilozi za teoriju i povijest naive i art-brutističkih tendencija*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti i Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2002.

Crn2 Crnković, V., *Studije i eseji – Recenzije i zapisi / Interpretacije 1983-1997. / Prilozi za teoriju i povijest naive i art-brutističkih tendencija*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti i Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2002.

Cro1 Croce, B., *Estetika kao znanost izraza i opća lingvistika,* Globus, Zagreb, 1991.

Crow1 Crow, T., "Critical reflections", *Artforum*, New York, May, 1992.

Crow2 Crow, T., *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996.

Crow3 Crow, T., *The Rise of the Sixties*, Calmann and King LTD, London, 1996.

Crowth1 Crowther, P., "Violence in Painting", *Journal of Philosophy and the Visual Arts,* Academy Editions, London, 1989.

Crowth2 Crowther, P., *The Language of Twentieth-Century Art*, Yale University Press, New Haven, 1997.

Culler1 Keler, Dž. (Culler, J.), *Strukturalistička poetika,* Srpska književna zadruga, Beograd, 1990.

Culler2 Culler, J., *O Dekonstrukciji - Teorija i kritika poslije strukturalizma,* Globus, Zagreb, 1991.

Curi1 Curiger, B., *Meret Oppenheim - Defiance in the Face of Freedom,* The MIT Press, Cambridge MA, 1990.

Curt1 Curtis, D., *Experimental Cinema,* A Delta Book, New York, New York, 1971.

Curt2 Curtis, D., "Structural Cinema", iz Curt1.

Curtis1 Curtis, P., *Sculpture 1900-1945 – After Rodin*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

Cve1 Cvejić, B., "*Ajnštajn na plaži* pored opere, posle opere, kao opera, kao mašina, kao željeća mašina", *TkH* br. 2, Beograd, 2001.

Cve2 Cvejić, B., "Dramaturgija u istoriji muzičkog performansa. Predlozi za promišljanje dramskih učinaka performativnosti u muzici", *TkH* br. 3, Beograd, 2001.

Cve3 Cvejić, B., Vujanović, A. (eds.), "Dokumentacija o savremenom plesu" (temat), iz "Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH br. 4*, Beograd, 2002.

Cve4 Cvejić, B., "Muzikologija i problemi izvođenja: preko granice koncepta muzičkog dela", *TkH* br. 5, Beograd, 2003.

Cve5 Cvejić, B., "Teorija *u* savremenom plesu: *Monstracija događaja* na mestu *dobrog predmeta* plesa", *TkH* br. 7, Beograd, 2004.

Cve6 Cvejić, B., "The Passion of Proceduralism", *Maska* br. 1-2 (84-85), Ljubljana, 2004.

Cve7 Cvejić, B., *Otvoreno delo u muzici: Boulez / Stockhausen / Cage*, SKC, Beograd, 2004.

Č

Čač1 Čačinović-Puhovski, N., *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1988.

Čač2 Čačinović-Puhovski, N., "Moda", iz Čač1.

Čač3 Čačinović-Puhovski, N., "Martin Heidegger", iz Čač1.

Čač4 Čačinović-Puhovski, N., "Fenomenologijski i hermeneutički pristup", iz Čač1

Čač5 Čačinović, N., *Doba slika u teoriji mediologije*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

Ček1 Čekić, J., *Elementi vizuelne spekulacije 1-2*, knjiga umetnika, Beograd, 1975-76.

Ček2 Čekić, J., *Green Sketchbook*, knjiga umetnika, Beograd, 1977.

Ček3 Čekić, J., "O nekim problemima jezika u novijoj umetničkoj praksi", iz Šuvaković, M. (ed.), *Seminar*, SKC, Beograd, 1978.

Ček4 Čekić, J., *Skice*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1979.

Ček5 Čekić, J., (ed.), "Duchamp, Again" (temat), *Moment* br. 20, Beograd, 1990.

Čeleb1 Čelebonović, A., "Novi oblici u posleratnom slikarstvu", *Umetnost* br. 2, Beograd 1965.

Čeleb2 Čelebonović, A., "Pompjerska umetnost-kič ili umetnički pokret", *Umetnost* br. 35, Beograd, 1973.

Čeleb3 Čelebonović, A., *Iza Oblika*, Nolit, Beograd, 1987.

Čeleb4 Čelebonović, A., "Art Brut", SANU, rukopis, 1987.

Četr1 "Četrdesete" (temat), *Život umjetnosti* br. 60, Zagreb, 1998.

Četv1 *Četvrto bijenale scenskog dizajna*, Yustat i Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002.

Čub1 Čubrilo, J., *Beogradska umetnička scena devedesetih*, Radio B92, Beograd, 1998.

Čuf1 Čufer, E. (ed.), *Transnacionala. Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, ŠOU, Ljubljana, 1999.

Čuf2 Čufer, E., Misiano, V. (eds.), *Interpol. The Art Show Which Divided East and West*, Moscow Art Magazine, 2000.

Čuf3 Čufer, E., "Between the Curtains: New Theater in Slovenia, 1980-1990", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Čuf4 Čufer, E., "Remember Octobriana", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Ć

Ćir1 Ćirilov, J. (ed.), *Pre i posle gneva – savremena britanska drama*, Zepter Book World, Beograd, 2001.

Ćos1 Ćosić, B. (ed.), *Rok* br. 1, 2, 3, 4, 4a, Beograd, 1969-70.

Ćos2 Ćosić, B., "Stripovitosti", *Rok* br. 2, Beograd, 1969.

Ćos3 Ćosić, B. (ed.), *Mixed Media*, autorsko, izdanje, Beograd, 1970.

Ćos4 Ćosić, B., "Pipazoni", iz Ćos3.

D

Daa1 van Daalen, P., von Graevenitz, G., van Munster, J., van Tuyl, G. (eds.), *To Do With Nature*, Vizual Arts Office for Abroad, Amsterdam, 1979.

Dab1 Dabrowski, M., *Geometric Abstract Art 1910-1980*, The Museum of Modern Art, New York, 1986.

Dad1 *Dada 1916-1966. Dokumenta internacionalnog pokreta Dada*, Göethe-Institut, München, 1971.

Dada1 "Dadad u Subotici" (temat), *Književnost* br. 7-8, Beograd, 1990.

Dak1 Daković, N. (ed.), *Novi nihilizam. Postmodernistička kontraverza*, Dom Omladine, Beograd, 1996.

Dako1 Daković, Nev., *Melodrama nije žanr*, Prometej i Jugoslovenska kinoteka, Novi Sad i Beograd, 1994.

Dako2 Daković, Nev., "The Unfilmable Scenario and Neglected Theory: Yugoslav Avant-garde Film, 1920-1990", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Dalh1 Dalhaus, K. (Dahlhaus, C.), *Estetika muzike*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1992.

Dalr1 Dalrymple Henderson, L., "Mysticism, Romanticism, and the Fourth Dimension" iz Tuchman, M., (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.

Daly1 Daly, L., "From Ends Irrespective of (the Limits of) Their Means, or: Further From Closure Than Any Process, Freeing the Other From Form" iz Sphar, J., Wallace, M., Prevallet, K., Rehm, P. (eds.) *A Poetics of Criticism,* Leave Books, Buffalo NY, 1994.

Dam1 Damisch, H., *The Origin of Perspective,* The MIT Press, Cambridge MA, 1995.

Dam2 Damisch, H., "Robinsonnades I&II", *October* no. 85, New York, 1998.

Dam3 Damisch, H., "Čuvari interpretacije", iz Nedeljković, M., *Nedogled Ikarije – Antologija metodološke građe,* IP Nikola Nikolić, Kragujevac, 2000.

Damnj1 Damnjan, R., *Niente di superfluo nello spirito / Ničeg suvišnog u ljudskom duhu,* Edition Dacić, Tübingen, 1978.

Damnj2 Damnjan, R., *Damnjan 1970-1980,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1981.

Damnja1 Damnjanović, M., "Umetnost kao eksperiment", *Treći program RB* br. 1, Beograd, 1969.

Damnja2 Damnjanović, M. (ed.), *Fenomenologija,* Nolit, Beograd, 1975.

Damnja3 Damnjanović, M., *Strujanja u savremenoj estetici,* Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1984.

Damnja4 Damnjanović, M., "Marksistička estetika", iz Damnja3.

Damnja5 Damnjanović, M.,, "Problem realizma", iz Damnja3

Damnja6 Damnjanović, M., "Fenomenološka estetika", iz Damnja3.

Damnja7 Damnjanović, M., "Ontološka hermeneutika", iz Damnja3.

Damnja8 Damnjanović, M., "Mimesis (Mimeza)", iz *Rečnik književnih termina,* Nolit, Beograd, 1985.

Damnja9 Damnjanović, M., Koljević, S., "Sinestezija", iz *Rečnik književnih termina,* Nolit, Beograd, 1985.

Dan1 Danto, A. C., "The Artworld", *The Journal of Philosophy* LXI, 1964.

Dan2 Danto, A., "Artworks and Real Things", iz Kennick, W. E, *Art and Philosophy - Readings in Aesthetics,* St. Martin's Press, New York, 1979.

Dan3 Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace / A Philosophy of Art,* Harvard University Press, Cambridge MA, 1981. Prijevod: *Filozofija svakidašnjeg – Filozofija umejtnosti,* Kruzak, Zagreb, 1997.

Dan4 Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art,* Columbia University Press, New York, 1986.

Dan5 Danto, A., "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", iz Dan4.

Dan6 Danto, A., "Language, Art, Culture, Text", iz Dan4.

Dan7 Danto, A., "The End of Art", iz Dan4.

Dan8 Danto, A., "Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills", iz Sherman, C., *Untitled Film Stills,* Rizzoli, New York, 1990.

Dan9 Danto, A. C., "Iza onoga što oko vidi", *Projekat* br. 2, Novi Sad, 1993.

Dan10 Danto, A. C., *Playing With the Edge: The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe,* University of California Press, Berkeley, 1995.

Dan11 Danto, A. C., "From Aesthetics to Art Criticism and Back", *JAAC* vol. 54 no. 2, 1996.

Dan12 Danto, A. C., *After The End of Art – Contemporary Art and the Pale of History,* Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.

Dan13 Danto, A. C., *Beyond the Brillo Box – The Visual Arts in Post-Historical Perspective,* California University Press, Berkeley, 1998.

Däu1 Däubler, T., Goll, I., *Archipenko-Album,* Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1921.

Dav1 Davies, S., *Definitions of Art,* Cornell University Press, 1991.

Dav2 Davies, S., *Musical Meaning and Expression,* Cornell University Press, Ithaca, 1994.

Davi1 Davies, D., *Artculture - Essays on the post-modern,* Harper&Row, New York, 1977.

Davi2 Davies, D., "Artpolitics: Thoughts Against the Prevailing Fantasies", iz Davi1.

Davi3 Davies, D., "The Size of Non-Size", iz Davi1.

Davi4 Davies, D., "The Decline and Fall of Pop: Reflection on Media Theory", iz Davi1.

Davis1 Davis, W., "Gender", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History,* The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Day1 Day, G., "Art, love and social emancipation: on the concept 'avant garde' and interwar avant-gardes", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes,* Yale University Press, New Haven, 2004.

Day2 Day, G., Riding, C., "The critical terrain of 'high modernism'", iz Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Dea1 "Richard Deacon" (temat), *M'ars* br. 4, Ljubljana 1990.

Deb1 Debenedetti, E., "Elementi za historijski profil postinformelnih zbivanja u Italiji", iz *Nova tendencija 3,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.

Deb1 Debord, G., *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin doo, Zagreb, 1999.

Def1 Defert, D., "Foucault, Space, and the Architects", iz *Documenta X - the book*, Cantz Kassel, 1997.

Deg1 Degot, E., "Army of Amateurs", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Dek1 "Dekadencija" (temat), *Delo* br. 3-4, Beograd, 1988.

Dela1 *Ferdo Delak : Avantgardist – zabrani spisi*, Delak, Ljubljana, 1999.

Dele1 Deleuze, G., Guattari, F., *On Line,* Semiotext(e), New York, 1983.

Dele2 Delez, Ž. (Deleuze, G.), "Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)", *Letopis Matice srpske* knj. 433 sv. 4, Novi Sad, 1984.

Dele3 Deleuze, G., *Francis Bacon: Logique de la sensation*, La Différence, 1984.

Dele4 Deleuze, G., *Cinema II:The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

Dele5 Delez, Ž. (Deleuze, G.), *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.

Dele6 Deleze, Ž., Gatari, F. (Deleuze, G., Guattari, F.), *Anti-Edip, Kapitalizam i šizofrenija,* IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

Dele7 Delez, Ž. (Deleuze, G.), "Krug. Pista", *Gradina* br. 5-6, Niš, 1991.

Dele8 Deleuze, G., "Francis Bacon Logika doživljaja", iz "Postmoderna aura (V)", *Delo* br. 6-8, Beograd, 1991.

Dele9 Deleuze, G., *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994.

Dele10 Deleuze, G., *Negotiations 1972-1990*, Columbia University Press, New York, 1995.

Dele11 Deleze, Ž., Gatari, F. (Deleuze, G., Guattari, F.), *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995.

Dele12 Delez, Ž. (Deleuze, G.), *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.

Dele13 Delez, Ž. (Deleuze, G.), *Prust i znaci*, Plato, Beograd, 1998.

Dele14 Delez, Ž. (Deleuze, G.), *Niče i filozofija*, Plato, Beograd, 1999.

Dele15 Deleuze, G., "One Less Manifesto", iz Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

Dele16 Delez, Ž. (Deleuze, G.), *Bergsonizam*, Narodna knjiga, Beograd, 2001.

Dele17 Deleuze, G., "What is the Creative Act?", Lotringer, S., Cohen, S., (eds.), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001.

Dele18 Deleuze G., Guattari, F., *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2002.

Dem1 Demirović, H., "Homoerotska tradicija u američkoj poeziji", *Problemi* br. 5, Ljubljana, 1987.

Demo1 Demos, T. J., "Duchamps Labyrinth: *First Papers of Surrealism, 1942*", *October* no. 97, New York, 2001.

Den1 Denegri, J., "Elementi za određenje pojave nove predmetnosti u mladom beogradskom slikarstvu", *Umetnost* br. 9, Beograd, 1967.

Den2 Denegri, J., "Situacija vizuelnih i kinetičkih istraživanja kod nas", *Polja* br. 113-114, Novi Sad, 1968.

Den3 Denegri, J., "In memoriam Lucio Fontana (1899-1968)", *Umetnost* br. 17, Beograd, 1969.

Den4 Denegri, J., "Aspekti i alternative posleratnih pokreta od enformela do siromašne umetnosti", *Umetnost* br. 21, Beograd, 1970.

Den5 Denegri, J., "Pop-art, novi realizam, nova figuracija", iz Den4.

Den6 Denegri, J., "Nova apstrakcija, primarne strukture", iz Den4.

Den7 Denegri, J., "Siromašna umetnost", iz Den4.

Den8 Denegri, J., "Oblici i prostori nove skulpture", *Umetnost* br. 22, Beograd, 1970.

Den9 Denegri, J. (ed.), *Damnjan - Slike,* Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1970.

Den10 Denegri, J., "Germano Celant: Siromašna umetnost", *Umetnost* br. 23, Beograd, 1970.

Den11 Denegri, J., "Za Mogućnost jedne nove umetničke komunikacije", iz *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji,* Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971.

Den12 Denegri, J., "Primjeri konceptualne umjetnosti u Jugoslaviji", *Život umjetnosti* br. 15-16, Zagreb, 1971.
Den13 Denegri, J., "Šutnja Davida Neza", *Telegram* 65-66, Zagreb, 1972.
Den14 Denegri, J., "Germano Celant i problem akritičke kritike", *Izraz* br. 4-5, Sarajevo, 1972.
Den15 Denegri, J., Tomić, B. (eds.), *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968-1973,* Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973.
Den16 Denegri, J., "Zoran Popović - Postavka o pred-ideji", *Novine* br. 45, Galerija SC, Zagreb, 1973.
Den17 Denegri, J., "Tretman fotografije u konceptualnom radu Johna Baldessarija", *Spot* br. 4, Zagreb, 1974.
Den18 Denegri, J., "Xerox", *Umetnost* br.37, Beograd, 1974.
Den19 Denegri, J. (ed.), *Slike,* Galerija SKC-a, Beograd, 1974.
Den20 Denegri, J. (ed.), *Oblici geometrizma u savremenoj grafici,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1975.
Den21 Denegri, J., "Umetnik u prvom licu", *Umetnost* br. 44, Beograd, 1975.
Den22 Denegri, J., "Jedan problemski raspon: od minimalnog do konceptualnog slikarstva", *Život umjetnosti* br. 22-23, Zagreb, 1975.
Den23 Denegri, J., "Fotografija kao delo umetnika", iz kataloga *NF2 fotografija kao umetnost,* Centar za fotografiju film i TV Zagreb, Muzej savremene umetnosti Beograd i Razstavni salon Rotovž Maribor, 1976.
Den24 Denegri, J. (ed.), *Otisci,* Galerija Nova, Zagreb, 1976.
Den25 Denegri, J. (ed.), *Radovi na papiru,* Galerija Doma omladine, Beograd, 1976.
Den26 Dnegri, J. "Mađarski aktivizam", *Umetnost* br. 52-53, Beograd, 1977.
Den27 Denegri, J. (ed.), *Informel 1956-1962 - Feller, Gattin, Jevšovar Kristl Seder,* Galerija Nova, Zagreb, 1977.
Den28 Denegri, J., "Nova sovjetska umetnost - jedna neslužbena perspektiva", *Umetnost* br. 58, Beograd, 1978.
Den29 Denegri, J., "Deseti bijenale mladih 1977", *Umetnost* br. 58, Beograd, 1978.
Den30 Denegri, J., "Lev Nusberg i grupa Dviženije", *Umetnost* br. 60, Beograd, 1978.
Den31 Denegri, J., "Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija", iz M. Susovski (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
Den32 Denegri, J., "Kritički odnos umetnika prema muzeju", iz "Za novu ulogu muzeja" (temat), *Kultura* br. 41, Beograd, 1978.
Den33 Denegri, J., "Weegee i Diane Arbus: bliskost i razlike", *Umetnost* br. 66, Beograd, 1979.
Den34 Denegri, J., "Tri istorijske etape - srodni vidovi umetničkog ponašanja", *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979.
Den35 Denegri, J., "Zoran Popović", *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979.
Den36 Denegri, J. (ed.), *Sekvence,* Galerija Studentskog kulturnog centra Beograd, Studentski centar Zagreb, 1979.
Den37 Denegri, J. (ed.), *Teme i funkcije medija fotografije,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.
Den38 Denegri, J., Koščević, Ž. (eds.), *Exat 51 - 1951-1956,* Galerija Nova, Zagreb, 1979.
Den39 Denegri, J. (ed.), *Slika = Slika,* Galerija 45, Beograd, 1980.
Den40 Denegri, J. Gabršek-Prosenc, M., Bašićević, D. (eds.), *Nova fotografija 3,* Centar za fotografiju film i TV Zagreb, Muzej savremene umetnosti Beograd i Razstavni salon Rotovž Maribor, 1980.
Den41 Denegri, J. (ed.), *Dizajn i kultura,* SIC, Beograd, 1980.
Den42 Denegri, J., "Značenje pojma enformel", iz "Kraj šeste decenije: enformel u Jugoslaviji", iz Protić, M. B. (ed.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980.
Den43 Denegri, J. (ed.), *Olga Jevrić - Retrospektivna, izložba 1948-1981,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1981.
Den44 Denegri, J., "Arte Povera - transavangarda", *Pitanja* br. 7-9, Zagreb, 1982.
Den45 Denegri, J., "Oko jedne sporne teme: odnos futurizma i fašizma", iz "Italijanski likovni futurizam" (temat), *Delo* br. 1, Beograd, 1982.
Den46 Denegri, J., Despotović, J., Vinterhalter, J. (eds.), *Umetnost osamdesetih,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
Den47 Denegri, J., "Druga linija - posleratne godine", *Treći program RB* br. 58, Beograd, 1983.
Den48 Denegri, J., Vinterhalter, J., Tijardović, J., Stanivuk, Lj. (eds.), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 - Pojave grupe pojedinci,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
Den49 Denegri, J., "Govor u prvom licu - isticanje individualnosti umetnika u novoj umetničkoj praksi 70-ih godina", iz Den48.

Den50 Denegri, J., Pejić, B., Lušić T., Prodanović, M. (eds.), "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.

Den51 Denegri, J., "Posle 80-te", iz Den50.

Den52 Denegri, J., "Izložba kao medij kritike", *Moment* br. 1, Beograd, 1984.

Den53 Denegri, J., "Pogled unatrag - umjetnost u uvjetima postmodernog stanja", iz "Moderna i postmoderna" (temat), *Kulturni radnik* br. 3, Zagreb, 1985.

Den54 Denegri, J., "Anakronisti ili slikari memorije", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985.

Den55 Denegri, J., *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj 2: Geometrijske tendencije u hrvatskoj umjetnosti,* Logos, Split, 1985.

Den56 Denegri, J., "Umjetnost - kritika usred osamdesetih", iz *Umjetnost i kritika usred osamdesetih,* Collegium artisticum, Sarajevo, 1986.

Den57 Denegri, J., *Kontinuitet umetnosti konstruktivnog pristupa u Jugoslaviji 1951-1973 - Sveska 1,* doktorska disertacija, Filozofski fakuktet, Beograd, 1987.

Den58 Denegri, J., *Kontinuitet umetnosti konstruktivnog pristupa u Jugoslaviji 1951-1973 - Sveska 2: "Nove tendencije (1961-73)",* doktorska disertacija, Filozofski fakuktet, Beograd, 1987.

Den59 Denegri, J., "Nove tendencije - poreklo, karakter i značenje pojave", iz Den58.

Den60 Denegri, J., "Pojam i situacija 'nakon enformela'", iz Den58.

Den61 Denegri, J., "Neokonstruktivizam i neokonkretizam", iz Den58.

Den62 Denegri, J., "Politizacija ponašanja umetnika u pokretu Novih tendencija", iz Den58.

Den63 Denegri, J., "Nove tendencije i psihologija opažanja", iz Den58.

Den64 Denegri, J., "Pojava grupa u pokretu novih tendencija", iz Den58.

Den65 Denegri, J., "Problemi", iz Den58.

Den66 Denegri, J., "Protagonisti", iz Den58.

Den67 Denegri, J., Mikuž, J., Špoljar, M. (eds.), *Kontrolirana gesta - Primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma,* Koprivnica, Ljubljana, Maribor, Subotica, Sarajevo i Rijeka, 1988.

Den68 Denegri, J., "Pontus Hulten: Voditelj muzeja kao kritičar na delu", *Moment* br. 13, Beograd, 1989.

Den69 Denegri, J., "Razlog za drugu liniju", iz *Jugoslovenska dokumenta '89,* Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, 1989.

Den70 Denegri, J. (ed.), *Slike prostora - prostori slike,* Savremena galerija, Zrenjanin, 1989.

Den71 Denegri, J., "Primjer umjetničke topografije: Pariz u prvom poratnom desetljeću", *Dometi* br. 11, Rijeka, 1989.

Den72 Denegri, J., "Filiberto Menna: Moderni projekat", *Moment* br. 14, Beograd, 1989.

Den73 Denegri, J., "Manirizam i misao o krizi" (pogovor), iz Oliva, A. B., *Ideologija, izdajnika - Umetnost, manir, manirizam,* Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1989.

Den74 Denegri, J., "Teze za *drugu liniju*", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1991.

Den75 Denegri, J., "Sedamdesete godine: fotografija umetnika", *Polja* br. 386-387, Novi Sad, 1991.

Den76 Denegri, J., *Željko Kipke,* GZH, Zagreb, 1991.

Den77 Denegri, J., *Mondrian 1872-1992* (predgovor), Galerija SKC, Beograd, 1992.

Den78 Denegri, J., *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950-1960),* Svetovi, Novi Sad, 1993.

Den79 Denegri, J., "Achile Bonito Oliva i strategija *kritike na delu*", *Košava* br. 9, Vršac, 1993.

Den80 Denegri, J., "Erro", *Projekat* br. 1, Novi Sad, 1993.

Den81 Denegri, J., Arsić, M., Ćuković, P. (eds.), *Rane devedesete jugoslovenska umetnička scena,* Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.

Den82 Denegri, J., "Umetnost u znaku transnacionalnog i interdisciplin-arnog prožimanja", *Projeka(r)t* br. 2, Novi Sad, 1993.

Den83 Denegri, J., "Skulptura u uslovima nove nepreglednosti", *Košava* br. 11, Vršac, 1993.

Den84 Denegri, J., "Situacija prelaza - Kasna moderna-postmoderna - Umetničke prakse sedamdesetih/osamdesetih godina", *Košava* br. 12 i br. 13, Vršac, 1993, 1994.

Den85 Denegri, J., "Aktuelizacija modernog projekta", *Košava* br. 17, Vršac, 1994.

Den86 Denegri, J., "Oto Bihalji Merin (1904-1993) - Oto Bihalji Merin kao pisac o modernoj umetnosti i likovni kritičar", *Projekat* br. 3, Novi Sad, 1994.

Den87 Denegri, J., "Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih", iz *Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih,* Konkordija, Vršac, 1994.

Den88 Denegri, J., *Fragmenti / šezdesete - devedesete / umetnici, iz Vojvodine,* Prometej, Novi Sad, 1994.

Den89 Denegri, J., *Šezdesete: teme srpske umetnosti,* Svetovi, Novi Sad, 1995.

Den90 Denegri, J., "Sto godina Bijenala - Putovanja kroz promene ukusa", iz "48. Bijenale u Veneciji" (temat), *Projeka®t* br. 6, Novi Sad, 1995.

Den91 Denegri, J., "Telo i lice u umetnosti XX veka", *Projeka(r)t* br. 6, Novi Sad, 1995.

Den92 Denegri, J., *Sedamdesete: teme srpske umetnosti,* Svetovi, Novi Sad, 1996.

Den93 Denegri, J., "Mogućnosti projekta, stroga misao i upis čvrstog subjekta u umetnosti sredine devedesetih", iz Šuvaković, M. (ed.), *Tendencije devedesetih: hijatusi modrnizma i postmodernizma,* Centar za vizuelnu kulturu *Zlatno oko,* Novi Sad, 1996.

Den94 Denegri, J., *Osamdesete: teme srpske umetnosti,* Svetovi, Novi Sad, 1997.

Den95 Denegri, J., "Otkloni *stroge misli*", *Reč* br. 25, Beograd, 1996.

Den96 Denegri, J. (ed.), *Šidijanke,* Izdavač Vojin Bašičević, Novi Sad, 1997.

Den97 Denegri, J., Bašičević, V. (eds.), *Dimitrije Mića Bašićević Mangelos. Drugi o njemu,* izdanje V. Bašičević, Prometej, Novi Sad, 1997.

Den98 Denegri, J. (ed.), *Clement Greenberg, Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti,* Prometej, Novi Sad, 1997.

Den99 Denegri, J. (ed.), *Harold Rosenberg, Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti,* Prometej, Novi Sad, 1997.

Den100 Denegri, J., *Jedna moguća istorija moderne umetnosti – Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965-1998,* Društvo istoričara umetnosti Srbije, beograd, 1998.

Den101 Denegri, J., *Devedesete: teme srpske umetnosti (1990-1999),* Svetovi, Novi Sad, 1999.

Den102 Denegri, J., *Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 i Nove Tenedencije,* Horetzky, Zagreb, 2000.

Den103 Denegri, J. (ed.), *Dossier Beuys,* DAF, Zagreb, 2003.

Den104 Denegri, J., "Inside or Outside *Socialist Modernism?* Radical Views on the Yougoslav Art Scene, 1950-1970" iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991,* The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Den105 Denegri, J., *Prilozi za drugu liniju – kronika jednog kritičarskog zalaganja,* Horetzky, Zagreb, 2003.

Den106 Denegri, J., *Opstanak umetnosti u vremenu krize,* Cicero, Beograd, 2004.

Den107 Denegri, J., *Sprehodi po slovenski moderni in postmoderni umetnosti,* Edicija Artes, Koper, 2004.

Den108 Denegri, J., "Dve suprotne kritičke ideologije u jedinstvenom delu: Đulio Karlo Argan: dva veka moderne umetnosti – Akile Bonito Oliva: umetnost oko i posle dvehiljadite", iz Argan, Đ. K., Oliva, A. B. (Argan, G. C., Oliva, A. B.), *Moderna umetnost 1770-1970-2000,* Clio, Beograd, 2004.

Deni1 Denizot, R., "Ian Wilson, for example: Texts on Words", *Artforum,* March 1980.

Dep1 *Depius 45 - L'art de notre temps II,* La Connaissance S.A. Bruxelles, 1972.

Dep2 *Depius 45 - L'art de notre temps III,* La Connaissance S.A. Bruxelles, 1972.

Depo1 Depolo, J., "Zemlja 1929-1935", iz Protić, M. B. (ed.), *1929-1950: Nadrealizam Postnadrealizam Socijalna umetnost Umetnost NOR-a Socijalistički realizam,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

Depr1 Depren, Ž., "Postoji li *teoretska praksa*", *Delo* br.3, Beograd, 1974.

Derr1 Derrida, J. "Semiologie et grammatologie", iz *Social science Information,* 1968.

Derr2 Derrida, J. *O gramatologiji,* IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

Derr3 Derrida, J. *Writing and Difference,* University of Chicago Press, Chicago, 1978.

Derr4 Derrida, J. *Dissemination,* University of Chicago, Chcago, 1981.

Derr5 Derrida, J. *Istina u slikarstvu,* Svjetlost, Sarajevo, 1988.

Derr6 Derida, Ž. (Derrida, J.), "Frojd i scena pisanja", iz Savić, O. (ed.), *Filozofsko čitanje Frojda,* IICSSOS, Beograd, 1988.

Derr7 Derida, Ž. (Derrida, J.), *Glas i fenomen,* IICSSOS, Beograd, 1989.

Derr8 Derida, Ž. (Derrida, J.), *Bela mitologija,* Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1990.

Derr9 Derrida, J., "Mystical Foundation of Authority" iz Cornell, J., Rosenfeld, M., Carlson, D. G. (eds.) *Deconstruction and the Possibility of Justice,* Routledge, London, New York, 1992.

Derr10 Derida, Ž. (Derrida, J.), *Razgovori,* Književna zajednica, Novi Sad, 1993.

Derr11 Derrida, J. "O pravu na filozofiju", iz "Drugo tijelo filozofije" (temat), *Treći program hrvatskog radija* br. 40, Zagreb, 1993.

Derr12 Derrida, J. "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", iz Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

Derr13 Derrida, Paule Thévenin, J., *The Secret Art of Antonin Artaud*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.

Derr14 Derida, Ž. (Derrida, J.), *Politike prijateljstva*, Beogradski krug, Beograd, 2001.

Derr15 Derrida, J. *Sablasti Marxa - Stanje duga, rad tugovanja i nova internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

Descl Descombes, V., *Modern French Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Desn1 *Desnoyer, Walch, Tal-Coat, Pignon, Gruber, Fougeron*, Le Point, Mulhouse, 1947.

Dess1 Dessoir, M., *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, IP 'Veselin Masleša', Sarajevo, 1963.

Det1 Detels, C., " History and Philosophy of the Arts", iz "Philosophy and the Histories of the Arts" (temat), *JAAC* (special issue) vl. 51 no. 3, 1993.

Det1 Detoni, D., *Prekrasno čudovište vremena - spirala vječnog pitanja glazbe*, Mladost, Zagreb, 1989.

Deu1 "Deutsche Kunst, hier, heute" (temat), *Kunstforum*, Köln, 1981-82.

Dev1 Devade, M., Cane, L. (eds.), *Peinture - cahiers theoriques*, Paris, godišta 1971-82.

Dev2 Devade, M., *Passages, programme theorique et graphique*, Galerie Templon, Paris, 1974.

Dev3 Devade, M., Cane, L., "Avangarda danas", *Dometi* br. 4-5, Rijeka, 1976.

Dev4 Devade, M., "Théorie ou les Figures de la Peinture", *Peinture - chiers théoriques* 12, Paris, 1977.

Dev5 Devade, M., "Beleška o ideološko-političkoj situaciji u slikarstvu", *Ideje* br. 6, Beograd, 1979.

Dev6 Devade, M., "Slikarstvo ..., izbliže", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Dev7 Devade, M., *Ecrits théoriques 1*, Lettres Modernes, Paris, 1989.

Devět1 *Devětsil – Češka likovna avanganda dvadesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1989.

Devit1 Devitt, M., Sterelny, K., "The linguistic turn: conceptual analysis", iz *Language & Reality - An Introduction to the Philosophy of Language*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987.

Dic1 Dickerman, L., "Camera Obscura: Socialist Realism in Shadow of Photography", *October* no. 93, New York, 2000.

Dick1 Dickie, G., *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca N.Y., 1974.

Dick2 Dickie, G., "What is Art?: An Institutional Analysis", iz Dick1.

Dick3 Dickie, G., *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven, New York, 1984.

Didi1 Didi-Huberman, G., *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Didi2 Didi-Huberman, G., *Invention of Hysteria – Chart and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, The MIT Press, Cambride MA, 2003.

Dig1 "Digitalni performans – strategije umrežavanja" (temat), *TkH* br.7, Beograd, 2004.

Dim1 Dimitrijević, B., *Braco Dimitrijević*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.

Dim2 Dimitrijević, B., *Triptychos Post Historicus*, Consortium, Dijon, 1989.

Dimn1 Dimitrijević, N. (ed.), "Platno", iz *Tendencije 5*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1973.

Dimn2 Dimitrijević, N. (ed.), *Gorgona*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1977

Dimn3 Dimitrijević, N., "Alice in Culturescapes", *Flash Art* no. 129, Milano, 1986.

Dimitb1 Dimitrijević, Br., (ed.), *Pop vision*, SCCA, Beograd, 1996.

Dix1 Dixon W. W., Audrey Foster, G. (eds.), *Experimental Cinema The Film Reader*, Routledge, New York, 2002.

Dluh1 Dluhosch, E., Švacha, R. (eds.), *Karel Teige - 1900-1951 - L'enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Dob1 Dobson, J., *Hélène Cixous and the Theatre – The Scene of Writing*, Peter Lang, Oxford, 2002.

Doc1 *Documenta 5*, Kassel, 1972.

Doc2 *Documenta 6*, Kassel, 1977.

Doc3 *Documenta 7*, Kassel, 1982.

Doc4 *Documenta 8*, Kassel, 1987.

Doc5 *Documenta 9*, Kassel, 1992.
Doc6 *Documenta X - the book*, Cantz Kassel, 1997.
Doc7 *Documenta 11_Platform 5: Exhibition - Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.
Doe1 van Doesburg, T., *Principles of Neo-Plastic Art*, Lund Humphries, London, 1969.
Dolar1 Dolar, M., "If Music be the Food of Love...", iz *Filozofija v operi*, Analecta, Ljubljana, 1993.
Dolar2 Dolar, M., "Strah hodi po Evropi", iz *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana, 1994.
Dolar3 Dolar, M., "The Object Voice", iz Salecl, R., Žižek, S., (eds): *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham, 1996.
Dolar4 Dolar, M., Žižek, S., *Opera's Second Death*, Routledge, New York, 2002.
Dolar5 Dolar, M., *O glasu*, Analecta, Ljubljana, 2003.
Dolar6 Dolar, M., "Glas, performans i politika", *TkH* br. 5, Beograd, 2003.
Dole1 Doležel, L., *Poetike Zapada*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.
Dolg1 Dolgan, M. (ed.), *Slovenski literarni programi in manifesti: fanfare in tihotapci*, Založba Mladinska knjiga, Ljubljana, 1990.
Doming1 Dominguez, R., "Digital Zapatismo" (1998.), http://www.thing.net/rdom/ecd/DigZap.html.
Doming2 Dominguez, R., "Electronic Disturbance Theater – Timeline 1994-2002", *TDR* vol. 47 no. 2 (T178), New York, 2003.
Don1 Donat, B. (ed.), *Sovjetska kazališna avangarda*, CEKADE, Zagreb, 1985.
Don2 Donat, B. (ed.), *Antologija dadaističke poezije*, IP Bratstvo i jedinstvo, Novi Sad, 1985.
Don3 Donat, B., "Nepoznata dramaturgijska epizoda – Futurizam u Hrvata", *Vijenac* br. 109, Zagreb, 1998.
Don3 Donat, B. (ed.), *Put kroz noć – Antologija poezije hrvatskog ekspresionizma*, Dora Krupićeva, Zagreb, 2001.
Dor1 Dor, Ž. (Dor, J.), "Potreba - Želja - Zahtev", iz "Teorijska psihoanaliza" (temat), *Treći program RB* br. 79, Beograd, 1988.
Dorf1 Dorfles, G., *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1963.
Dorf2 Dorfles, G., *Il Kitsch, antologia del cattivo gusto*, G. Mazzotta Editore, Milano, 1968.
Dorf3 Dorfles, G., "Lucio Fontana, njegovo delo i uticaj", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.
Dorf4 Dorfles, G., "Socijalno-estetske vrednosti u najnovijim konceptualnim stremljenjima", *Umetnost* br. 35, Beograd, 1973.
Dorf5 Dorfles, Đ. (Dorfles, G.), *Moda*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1979.
Dorf 6 Dorfles, Đ. (Dorfles, G.), *Pohvala disharmoniji – Umetnost i život između logičkog i mitskog*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
Dorf7 Dorfles, Đ. (Dorfles, G.), *Uvod u dizajn – Jezik i istorija serijske proizvodnje*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
Dori1 Dorival, B., (Dorival, B.), *Pariska škola*, Jugoslavija, Beograd, 1969.
Doss1 "dossiers: musiques / fluxus", *Canal* no. 29-31, Paris, 1979.
Doss2 "dossiers: Poésie sonore – poésie action", *Canal* no. 29-31, Paris, 1979.
Doug1 Douglas, C., "Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and Their Circles", iz Tuchman, M. (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.
Drag1 Dragićević Šešić, M., *Umetnost i alternativa*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd, 1992.
Drag2 Dragićević Šešić, M., *Neofolk kultura*, Sremski Karlovci, IK Zorana Stojanovića, 1994.
Drag3 Dragićević Šešić, M., "Granice i karte - odgovor umetnika duhu vremena", *Profemina* br. 8, Beograd, 1996.
Drak1 Drakulić, S., "Komuna i njena ograničenja - iskustva pokreta kontrakulture", "AA komuna" i "Manifest AA komune", *Pitanja* br. 6/7, Zagreb, 1977.
Dram1 "Dramaturgija ples" (temat), *Maska* št. 1-2, Ljubljana, 2001.
Dre1 Drechsler, W. (ed.), *Zeichen im Fluss*, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1990.
Dret1 Dretske, F. I., "Znanje i protok informacija", iz Miščević, N., Smokrović, N. (eds.), *Kompjutori, mozak i ljudski um*, IC Rijeka, Rijeka, 1989.
Dries1 Van den Dries, L., "Like a Teabag in Boiling Water. Melting Processes in Contemporary Theatre", *Maska* št. 72-73, Ljubljana, 2002.
Dru1 Drucker, J. "The future of writing", "M\e\a\n\i\n\g" no. 16, New York, 1994.

Druck1 Druckrey, T., Bender, G. (eds.), *Ideologies of Technology,* Dia Center for Arts, New York, 1992.

Dub1 Dubin, S. C., *Arresting Images - Impolitic Art and Uncivil Actions,* Routledge, London, 1993.

Duch1 Duchamp, M., "Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji", iz Gavrić, Z. (ed.), *Marcel Duchamp - Izbor tekstova,* Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 1984.

Duch2 Duchamp, M., "Apropo 'ready-mades'", iz Gavrić, Z. (ed.), *Marcel Duchamp - Izbor tekstova,* Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 1984.

Duchw1 Duchworth, W. (ed.), *Talking Music,* Da Capo Press, New York, 1995.

Duf1 Difren, M. (Dufrenne, M.), *Umjetnost i politika,* Svjetlost, Sarajevo, 1982.

Duf2 Difren, M. (Dufrenne, M.), *Oko i uho,* Glas, Banjaluka, 1989.

Duf3 Difren, M. (Dufrenne, M.), "Virtualno", iz Duf2.

Dun1 Duncan, M., "Queering the Discourse", *Art in America* no. 7, New York, 1995.

Dup1 DuPlessis, R. B., *The Pink Guitar – Writing as Feminist Practice,* Routledge, New York, 1990.

Duv1 de Duve, T. (ed.), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp,* The MIT Press, Cambridge MA, 1993.

Duv2 de Duve, T., *Kant After Duchamp,* The MIT Press, Cambridge MA, 1996.

Duv3 de Duve, T., "Kaj storiti z avantgardo? Ali: kaj ostaja od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja?", *Filozofski vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.

Dva1 "XX. Stoljeće" (temat), *Književna smotra* br. 111 (1), Zagreb, 1999.

Đ

Đok1 Đokić, D. "Mit o magičnom ogledalu", *Umetnost* br. 41-42, Beograd, 1975.

Đor1 Đorđev, B., "Psihoza u 4.48 Sarah Kane i teorija baze podataka i nelinearnog narativa – jedna kratka konstatacija", iz "Rasprava slučaja jedne nove-britanske-drame / Sarah Kane – 4.48 Psychosis" (temat), *TkH br. 4,* Beograd, 2002.

Đor2 Đorđev, B. (ed.), "Ekran kao scena" (temat), *TkH* br. 7, Beograd, 2004.

Đord1 Đorđević, M. (ed.), *Fotografija kod Srba 1839-1989,* Galerija Srpske akademije nauka i umentosti, Beograd, 1991.

Đorđe1 Đorđević, G., Radulović, V., "Vizuelno predstavljanje procesa u kvadratnom sistemu", *Moment* br. 4, SKC, Beograd, 1974.

Đorđe2 Đorđević, G., Radulović, V., *Vizuelno predstavljanje procesa u kvadratnom sistemu,* autorsko, izdanje, Beograd, 1974.

Đorđe3 Đorđević, G., *Neki elementi analize prostorno-kvadratnih struktura i procesa,* Galerija SKC-a, Beograd, 1976.

Đorđe4 Đorđević, G., Čekić, J., "Povodom nekih radova Kazimira Maljeviča", *Umetnost* br. 55, Beograd, 1977.

Đorđe5 Đorđević, G., *O neograničenim prostornim strukturama dimenzije n= 1, 2, 3, 4 i 5,* Galerija SKC-a, Beograd, 1978.

Đorđe6 Đorđević, G. (esej bez naslova), iz Šuvaković, M. (ed.), *Primeri analitičkih radova,* Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.

Đorđe7 Đorđević, G., "Original i kopija", *Moment* br. 2, Beograd, 1985.

Đorđević1 Đorđević, J., *Političke svetkovine i rituali,* Dosije, Beograd, 1997.

Đori1 Đorić, D. (ed.), *Istočna paradigma,* ULUS, Beograd, 1990.

Đu1 Đurić, D., "Ritualne osnove plesa", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Kulture Istoka - vizuelna umetnost Zapada XX veka" (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986.

Đu2 Đurić, D., "Poetski tekstovi vizuelnih umetnika", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Đu3 Đurić, D. (ed.), "Um-Jezik-Pisanje" (temat), *Gradina* br. 2-3, Niš, 1991.

Đu4 Đurić, D., *Jezik, poezija, postmodernizam – Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije,* Oktoih, Beograd, 2002.

Đu5 Đurić, D., "Radical Poetic Practices: Concrete and Vuisual Poetry in the Avant-garde and Neo-avant-garde", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991,* The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

E

Eag1 Iglton, T. (Eagleton, T.), *Iluzije postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1997.

Eag2 Eagleton, T., *Ideja kulture*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.

Eag3 Eagleton, T., *Figures of Dissent – Crtical essays on Fish, Spivak, Žižek and Others*, Verso, London, 2003.

Ec1 Eco, U., *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

Ec2 Eco, U., "Enformel kao otvoreno djelo", iz Ec1.

Ec3 Eko, U. (Eco, U.) "Kodovi i ideologije", *Treći program RB* br. 18, Beograd, 1973.

Ec4 Eco, U., *Kultura Informacija Komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.

Ec5 Eko, U. (Eco, U.) (ed.), *Estetika i teorija informacija*, Prosveta, Beograd, 1977.

Ec6 Eco, U., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1979.

Ec7 Eco, U., "Critique of the Image", iz Burgin, V. (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1987.

Ec8 Eco, U., "Teorija komunikacije i vizuelne umetnosti" (temat), *Moment* br. 18, Beograd, 1990.

Ec9 Eko, U. (Eco, U.), *Simbol*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

Edw1 Edwards, S., "Cubist collage", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Edw2 Edwards, S., "'Profane illumination': photography and photomontage in the USSR and Germany", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004

Edw3 Edwards, S., "Photography out of Conceptual Art", iz Wood, P., Perry, G. (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Egb1 Egbert, D. D., *Social Radicalism and the Arts, Western Europe, A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Alfred A. Knopf, New York, 1970.

Ego1 *Ego East - Hrvatska umjetnost danas*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1992.

Ego2 *Ego East*, Salon galerije Karas, Zagreb, 1993.

Eh1 Ehmer, H. E. (ed.), *Visuelle Kommunikation*, DuMont, Köln, 1972.

Ejh1 Ejhenbaum, B., "Teorija formalne metode", iz Flaker, A., *Sovjetska književnost 1917-1932 - Manifesti i programi, književna kritika, nauka o književnosti*, Naprijed, Zagreb, 1967.

Ek1 "Ekspresionizam" (temat), *Delo* br. 10, Beograd, 1978.

Eks1 "Ekspresionizam" (temat), *Život umjetnosti* br. 37-38, Zagreb, 1984.

Eksp1 *Ekspresionizem in nova stvarnost na slovenskem*, Moderna galerija, Ljubljana, 1986.

Eld1 Elderfield, J., *Henri Matisse: A Retrospective*, MOMA i Harry N. Abrams, New York, 1992.

Eld2 Elderfield, J., *Pleasuring Painting: Matisse's Feminine Representations*, Thames and Hudson, London, 1995.

Ele1 *Electronic Art: Moving Images - Images en moviment*, Fondacio Miró, Barcelona, 1992.

Elij1 Elijade, M., *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*, Matica srpska, Novi Sad, 1985.

Elio1 Eliot, T. S., "Jedinstvo evropske kulture", iz Pejović, D. (ed.), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.

Elk1 Elkins, J., " On the impossibility of stories: the anti-narrative impulse in modern painting", *Word & Image* vol. 7 no. 4, 1991.

Ellio1 Elliott, D., *New Worlds - Russian Art and Society 1900-1937*, Thames and Hudson, London, 1986.

Elt1 Elton, W. (ed.), *Aesthetics and Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1954.

Els1 Elsner, J., "Style", iz Nelson, R.S, Siff. R., (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Elw1 Elwes, C., "On Performance and Performativity: Women Artists and their Criticis", *Third Text* vol.18 issue 2, Routledge, London, 2004.

Emm1 Emmer, M., "Visual Art and Mathematics: The Möebius Band", *Leonardo* vol. 13 no. 2, Pergamon Press, Oxford, 1980.

Enc1 *Enciklopedija likovnih umjetnosti* A-Z, vol. 1-4, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb, 1960-1966.

Ener1 "Energija" (temat), *Frakcija* br. 29, Zagreb, 2001.

Energ1 *Energieen*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1990.

Enw1 Enwezor, O., "The Black Box", iz *Documenta 11_Platform 5: Exhibition - Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.

Eny1 Enyeart, J., *Bruguiere - His Photographs and His Life*, Alfred A. Knopf, New York, 1977.

Eps1 Epstein, M. N., *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1995.

Eps2 Epštejn, M. (Epstein, M. N.), *Esej*, Narodna knjiga, Beograd, 1997.

Epst1 Epstein, W. H. (ed.), *Contesting the Subject - Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, USA, 1992.

Erj1 Erjavec, A., *O estetiki, umetnosti in ideologiji – Študije o francoskem marksizmu*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1983.

Erj2 Erjavec, A. (ed.), *Coexistence among the Avant-Gardes* 1-2, Društvo za estetiko, Ljubljana, 1986.

Erj3 Erjavec, A. (ed.), "Mednarodni znanstveni kolokvij *metafora*", *Vestnik* br. 1, SAZU, Ljubljana, 1988.

Erj4 Erjavec, A., *Ideologija in umetnost modernizma*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1988.

Erj5 Erjavec, A., "Današnji pomen Lukacsevega realizma", iz Erj4.

Erj6 Erjavec, A. (ed.), *Subjekt v postmodernizmu - The Subject in Postmodernism* I, II, Slovensko društvo za estetiko, Ljubljana, 1989.

Erj7 Erjavec, A., "Zašto arhitektura u postmoderna vremena?", *Tekst* br. 1, *Polja* br. 381, Novi Sad, 1990.

Erj8 Erjavec, A., Gržinić, M., *Ljubljana, Ljubljana*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1991.

Erj9 Erjavec, A., Likar, V. (eds.), "Form in art and aesthetics. Aspects of form in philosophy and other theoretical discours-es" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, SAZU, Ljubljana, 1991.

Erj10 Erjavec, A. (ed.), *Formalizem - Formalism - Das Formalismus* I, II, Slovensko društvo za Estetiko, Ljubljana, 1992.

Erj11 Erjavec, A., "Dekonstrukcija u arhitekturi", iz *Jacques Derrida* (temat), *Tekst 2b*, *Delo* br. 3-4, Beograd, 1992.

Erj12 Erjavec, A., *Estetika in kritična teorija*, ZPS, Ljubljana, 1995.

Erj13 Erjavec, A., *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996.

Erj14 Erjavec, A. (ed.), "The Seen - Le Vu" (temat), *Filozofski vestnik* 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1996.

Erj15 Erjavec, A., "Avantgarda, danes", iz Zabel, I., Ilich Klančnik, B. (eds.), *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, Moderna galerija, Ljubljana, 1998.

Erj16 Erjavec, A. (ed.), "Aesthetics as Philosophy – XIXth International Congress of Aesthetics - Proceedings I" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999.

Erj17 Erjavec, A. (ed.), "Aesthetics as Philosophy – XIXth International Congress of Aesthetics - Proceedings II" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2 Supplement, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999.

Erj18 Erjavec, A. (ed.), "Aesthetics and Philosophy of Culture" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 2002.

Erj19 Erjavec, A. (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

Erj20 Erjavec, A., "Introduction", iz Erj19.

Erj21 A. Erjavec, "Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s", iz Erj19.

Erj22 Erjavec, A., "The Three Avant-gardes and Their Context: The Early, the Neo, and the Postmodern", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Erj23 Erjavec, A., *Ljubezen na zadnji pogled - Avantgarda, estetika in konec umetnosti*, Založba ZRC, Ljubljana, 2004.

Erj24 Erjavec, A., "Dialektična estetika in binarni pristop: o nedavni politizirani umetnosti", iz Erj23.

Erj25 Erjavec, A., "Narava in čustva: Erik Bulatov", iz Erj23.

Erj26 Erjavec, A., "Vzroki in posledice institucionalne teorije umetnosti", iz Erj23.

Erj27 Erjavec, A., "Estetika: filozofija umetnosti ali filozofija kulture?". iz Erj23.

Erj28 Erjavec, A., "Adorno s Heideggerjem: od modernizma k postmodernizmu", iz Erj23.

Erj29 Erjavec, A., "Konec umetnosti in njena smrt: Hegel, Danto in Duchamp", iz Erj23.

Erj30 Erjavec, A., "Umetnostna zgodovina", iz Erj23.

Esej1 "O Eseju" (temat), *Delo* br. 5, Beograd, 1976.

Ess1 Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, Middlesex, 1968.

Est1 Estival, R., "Borbe pokreta znaka 1945-1968. - Letrizam, Enformel, Šematizam, Situacionistička internacionala", *Kultura* br. 33-34, Beograd, 1976.

Evar1 Evarts, J., "Black Mountain College – The Total Approach", *Form* no. 6, Cambridge, 1967.

Ex1 Export, V., *The Real and its Double: The Body, Discourse,* University of Indiana Press, 1988.

Exp1 *Expressions: New Art from Germany,* St. Louis Art Museum, St. Louis, Prestel Verlag, München, 1983.

Ext1 "Extended Sensibilities: The Impact of Homosexual Sensibilities on Contemporary Culture", iz Ferguson, R., Olander, W., Tucker, M., Fiss, K. (eds.), *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture,* The MIT Press, Cambridge MA, London, 1990.

Extra1 "Extracts from *Peinture, cahiers théoriques*", *Studio International* no. 186 vol. 959, London, March 1973.

F

Fa1 Fabijeti U., Maligeti, R. Matera, V. (Fabietti, U., Malighetti, R., Matera, V.), *Uvod u antropologiju – Od lokalnog do globalnog,* Clio, Beograd, 2002.

Fab1 Fabre, J., *Risbe, modeli & objekti,* Moderna galerija, Ljubljana, 1989.

Fan1 Fant, A., " The Case of the Artist Hilma Af Klint", iz Tuchman, M., (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985,* Abbeville Press, New York, 1986.

Far1 Fargier, J. P., "Catherine Ikam Paul Virilio - Of Virtu and Virtual Realities", *Art Press* no. 185, Paris, 1993.

Fari1 Faris, J. C., "Die Kunst, das Museum und die Anthropologie" (temat), *Kunstforum* bd. 122, Köln, 1993.

Farw1 Farwell, B. (ed.), *The Cult of Images – Baudelaire and the 19th Century Media Explosion,* UCSB Art Museum University of California, Santa Barbara, 1977.

Fed1 Federman, R., *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow,* The Swallow Press, Chicago, 1975.

Fed2 Federman, R., "A Voice Within A Voice", rukopis, 1993-94.

Feh1 Feher, M., Naddaff, R., Tazi, N. (eds.), *ZONE. Fragments for a History of the Human Body* 1-3, The MIT Press, Cambridge MA., 1989.

Felm1 Felman, S., "S onu stranu Edipa: primjerne priče psihoanalize", iz Biti, V., *Suvremena teorija pripovijedanja,* Globus, Zagreb, 1992.

Felm2 Felman, S., *Skandal tijela u govoru - Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika,* Naklada MD, Zagreb, 1993.

Felm3 Felman, S., *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

Fem1 "Feminism and Traditional Aesthetics" (temat), *JAAC* vol. 48 no. 4, USA, 1990.

Femin1 "Feministička gledišta i gledišta o feminizmu", *Gledišta* br. 1-2, Beograd, 1990.

Femin2 "Questions of Feminism: 25 Responses – A Conversation on Recent Feminist Art Practices", *October* no. 71, New York, 1995.

Fent1 Fenton, T., *Anthony Caro,* Thames and Hudson, London, 1986.

Fenz1 Fenz, W., Braun, R. (eds.), *Radikale Bilder – 2. Österreichische Triennale Zur Fotografie,* Neue Galerie Am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1996.

Fer1 Fer, B., *On Abstract Art,* Yale University Press, New Haven, 1997.

Fer2 Fer, B., "Imaging a Point of Origin: Malevich and Suprematism", iz Fer1.

Fer3 Fer, B., "Decoration as Necessity: Mondrian's Excess", iz Fer1.

Fer4 Fer, B., "The Laws of Chance", iz Fer1.

Fer5 Fer, B., "*Pouissère/Peinture:* Bataille on Painting", iz Fer1.

Fer6 Fer, B., "The Cut", iz Fer1.

Fer7 Fer, B., "Bordering on Blank: Eva Hesse and Minimalism", iz Fer1.

Fer8 Fer, B., "Judd's Specific Objects", iz Fer1.

Fer9 Fer, B., "Postscript: Vision and Blindness", iz Fer1.

Fer10 Fer, B., Hudek, A., Nixon, M., Potts, A., Stallabrass, J., "Round Table: Tate Modern", *October* no. 98, New York, 2001.

Féra1 Féral, J., "Prema teoriji rasplinutih grupacija", *ZOR; časopis za književnost i kulturu,* br. 1, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.

Féra2 Féral, J., "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", iz Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

Féra3 Féral, J., "Režija i gluma, razgovori; tijelo na pozornici", *Frakcija*, br. 19, Zagreb, 2001.

Ferg1 Ferguson, R. (ed.), *Out of Actions: Between Performance and Object 1949-1979*, Thames and Hudson, London, 1998.

Fern1 Fernie, E. (ed.), *Art History and Its Methods. A Critical Anthology*, Phaidon, Oxford, 1996.

Ferr1 Ferraris, M., *"Postmoderno"*, iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* br. 10-12, Zagreb, 1985.

Ferry1 Ferry, L., Renaut, A., *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1990.

Ferry2 Ferry, L., Renaut, A., "The Ideal Type for Sixties Philosophy", iz Ferry1.

Ferry3 Ferry, L., Renaut, A., "French Nietzscheanism (Foucault)", iz Ferry1.

Ferry3 Ferry, L., Renaut, A.„ "French Heideggerianism (Derrida)", iz Ferry1.

Ferry4 Ferry, L., Renaut, A., "Return to the Subject", iz Ferry1.

Festini1 Festini, H., "Wittgensteinovo tumačenje značenja", *Dometi* br. 8, Zadar, 1983.

Festival1 *The Festival of Expanded Cinema*, I.C.A, London, 1976.

Fey1 Feyerabend, P., *Protiv metode (skica jedne anarhističke teorije spoznaje)*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.

Fey2 Fajerabend, P. (Feyerabend, P.), *Nauka kao umetnost*, Matica srpska, Novi Sad, 1994.

Ff1 Ffrench, P., *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

Ff2 Ffrench, P., Lack, R.-F., (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998.

Fid1 Fidler, K., (Fiedler, K.), *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Kultura, Beograd, 1965.

Fik1 "Fikcionalziacija teorijskog diskursa" (temat), *Treći program hrvatskog radija* br. 36, Zagreb, 1992.

Fin1 Finch, C., *Pop Art - Object and Image*, Studio Vista, London, 1968.

Find1 *The Findhorn Garden*, Turnstone Books, Wildwood House Ltd. London, 1977.

Fiske1 Fisk, Dž. (Fiske, J.), *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.

Flak1 Flaker, A., *Sovjetska književnost 1917-1932 - Manifesti i programi, književna kritika, nauka o književnosti*, Naprijed, Zagreb, 1967.

Flak2 Flaker, A., *Poetika osporavanja / Avangarda i književna ljevica*, Školska knjiga, Zagreb, 1984.

Flak3 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 1, GZH, Zagreb, 1984.

Flak4 Flaker, A., "Optimalna projekcija", iz Flak3.

Flak5 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 2, GZH, Zagreb, 1984.

Flak6 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 3, GZH, Zagreb, 1985.

Flak7 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 4, GZH, Zagreb, 1985.

Flak8 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 5, GZH, Zagreb, 1987.

Flak9 Flaker, A., *Nomadi ljepote - Intermedijalne studije*, GZH, Zagreb, 1988.

Flak10 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 6, GZH, Zagreb, 1989.

Flak11 Flaker, A., "Sovjetski masovni Gesamtkunstwerk", *Lica* br. 7, Sarajevo, 1989.

Flak12 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 7, GZH, Zagreb, 1990.

Flak13 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 8, GZH, Zagreb, 1990.

Flak14 Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 9, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1993.

Flak15 Flaker, A., "Spirala / optimalna projekcija" iz Flak14.

Flak16 Flaker, A., Medarić, M. (eds.), *Hijerarhija – Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1997.

Flav1 *Dan Flavin - The Architecture of Light*, Deutsche Guggenheim, Berlin, 1999.

Flax1 Flax, J., *Thinking Fragments - Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, University of California Press, Berkeley, 1991.

Flo1 Floreman, L., "The Flattening of Collage", *October* no. 102, New York, 2002.

Fly1 Flynt, H., "Concept Art", iz Young, L. M. (ed.), *An Anthology*, Heiner Friedrich, Köln, 1963. Prijevod: "Konceptska umetnost", *Moment* br. 22, Beograd, 1991.

Foch1 Foht, I. (Focht, I.), "*Forma* i forme - sve *forme* za razliku od svih *sadržaja*", *Treći program RB* br. 18, Beograd, 1973.

Foch2 Focht, I., *Savremena estetika muzike – Petanest teorijskih portreta*, Nolit, Beograd, 1980.

Fod1 Fodor, J. A., *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, The MIT Press Cambridge MA, 1983.

Fod2 Fodor, J. A., *Psychosemantics. The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*, The MIT Press, Cambridge MA, 1983.

Folg1 Folga-Januszewska, D., *Expressions and Expressionisms in Twentieth Century Art*, National Museum, Warszaw, 1990.

Fon1 Fontana, L., "Manifesto blanco" (1946.), iz Ballo, G. (ed.), *Lucio Fontana*, Praeger, New York, 1971.

Fon2 *Lucio Fontana*, Palazzo Reale, Milano, 1972.

For1 Foresta, M. A., *Man Ray*, Thames and Hudson, London, 1989.

Forest1 Forest, P., "Roland Barthes: Time Regained", *Art Press* no. 212, Paris, 1996.

Fort1 Forti, S., *Handbook in Motion*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974.

Fort2 Fortier, M., *Theory /Theatre – An Introduction*, Routledge, London, 1997.

Fos1 Foster, H. (ed.), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983.

Fos2 Foster, H. (ed.), *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985.

Fos3 Foster, H. (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1987.

Fos4 Foster, H. (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.

Fos5 Foster, H., *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993.

Fos6 Foster, H., *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.

Fos7 Foster, H., "The Crux of Minimalism", iz Fos6.

Fos8 Foster, H., Dean, T., Silverman, K., "A Conversation with Leo Bersani", *October* no. 82, New York, 1997.

Fos9 Foster, H., "Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill", *October* no. 97, New York, 2001.

Fos10 Foster, H., "The ABCs of Contemporary Design", *October* no. 100, New York, 2002.

Fos11 Foster, H., *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

Fos12 Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2005.

Fost1 Foster, S. C. (ed.), *Dada The Coordinates of Cultural Politics - Crisis and the Arts - The History of Dada vol. 1*, G. K. Hall&Co, New York, 1996.

Fost2 Foster, S. C., Stokes, C, (eds.), *Dada Cologne Hannover - Crisis and the Arts - The History of Dada vol. 2*, G. K. Hall&Co, New York, 1996.

Fost3 Foster, S. C., Riha, K., Pichon, B. (eds.), *Dada Zürich: A Clown's Game from Nothing - Crisis and the Arts - The History of Dada vol. 3*, G. K. Hall&Co, New York, 1997.

Fost4 Foster, S. C. (ed.), *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan - Crisis and the Arts - The History of Dada vol. 3*, G. K. Hall&Co, New York, 1998.

Foste1 Foster, T., Siegel, C., Berry, E. E (eds.), *Bodies of Writing, Bodies in Performance*, New York University Press, New York, 1996.

Foti1 Fotiade, R., "The slit eye, the scorpion and the sign of the cross: surrealist film theory and practice revisited", *Screen* 39:2, Glasgow, 1998.

Foto1 *Fotografija kao medij*, Salon fotografije, Beograd 1981.

Foto2 "Fotografija 1839-1989" (temat), *Život umjetnosti* br. 45-46, Zagreb, 1989.

Fou1 Fuko, M. (Foucault, M.), *Riječi i stvari – Arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971.

Fou2 Fuko, M. (Foucault, M.), *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980.

Fou3 Foucault, M., "Ovo nije lula", iz Miščević, N., Zinaić, M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.

Fou4 Fuko, M. (Foucault, M.), *Istorija seksualnosti – Volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982.

Fou5 Fuko, M. (Foucault, M.), "Šta je autor?", *Književna kritika* br. 5, Beograd, 1983.

Fou6 Fuko, M. (Foucault, M.), i Ž. Role (Raulet, G.), "Strukturalizam i poststrukturalizam", *Treći program RB* br. 60, Beograd, 1984.

Fou7 Fuko, M. (Foucault, M.), *Istorija seksualnosti – Korišćenje ljubavnih uživanja*, Prosveta, Beograd, 1988
Fou8 Fuko, M. (Foucault, M.), *Istorija seksualnosti – Staranje o sebi*, Prosveta, Beograd, 1988.
Fou9 Fuko, M. (Foucault, M.), *Predavanja*, IP "Bratstvo -jedinstvo", Novi Sad, 1990.
Fou10 Foucault, M., "Mesta", iz "Postmoderena aura (IV)" (temat), *Delo* br. 5-7, Beograd, 1990.
Fou11 Foucault, M., *Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 1994.
Fou12 Fuko, M. (Foucault, M.), *Nadzor i kazna – rađanje zatvora*, FPZ, Zagreb, 1994.
Fou13 Foucault, M., *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.
Fou14 Foucault, M., "Pravo na smrt i moć nad životom", iz Fou13.
Fou15 Foucault, M., *Ethics – Subjectivity and Truth*, Penguin Books, London, 1997.
Fou16 Foucault, M., "The Birth of Biopolitics", iz Fou15.
Fou17 Foucault, M., "Of Other Spaces", iz *Documenta X - the book*, Cantz Kassel, 1997.
Fou18 Fuko, M. (Foucault, M.), *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.
Fou19 Fuko, M. (Foucault, M.), *Treba braniti društvo – Predavanja na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998.
Fou20 Foucault, M., "Theatrum Philosophicum", iz Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.
Fou21 Fuko, M. (Foucault, M.), *Nenormalni – Predavanja na Kolež de Fransu 1974-1975*, Svetovi, Novi Sad, 2001.
Fou22 Fuko, M. (Foucault, M.), *Hermeneutika subjekta – Predavanja na Kolež de Fransu 1981-1982*, Svetovi, 2003.
Fou23 Foucault, M., *Fearless Speech*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.
Fox1 *The Fox* no. 1, New York, 1975.
Fox2 *The Fox* no. 2, New York, 1975.
Fox3 *The Fox* no. 3, New York, 1976.
Foxh1 Fox, H. N., "The New Imagery", iz *Drawings: The Pluralist Decade*, 39th Venice Biennal, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980.
Fra1 *YU - Frakcija jugoslovenske kulture*, Franjevački samostan Široki Brijeg, 1990.
Fram1 Frampton, K., "Na kritičkom regionalizmu. Šest priloga arhitekturi otpora", *Qvorum* br. 5, Zagreb, 1987.
Fram2 Frampton, K., *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London, 1992.
Fran1 Frankastel, P. (Francastel, P.), *Umetnost i tehnika u XIX i XX veku*, Nolit, Beograd, 1964.
Francblin1 Francblin, C., "Philippe Sollers", *Flash Art* no. 129, Milano, 1986.
Francu1 *Francusko slikarstvo 1960-1985*, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb i Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.
Francz1 Franczak, E., Okołowicz, S. (eds.), *Against Nothingness – Stanisłav Ignacy Witkiewicz's Photographs*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1986.
Frank1 Frank, M., "Stvar bez čovjeka" iz *Kazivo i nekazivo - Studije o njemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*, Naklada MD, Zagreb, 1994.
Frank2 Frank, M., *Conditio Moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.
Frank3 Frank, P., "New York Fluxus", iz *New York - Downtown Manhattan: Soho, Akademie der Künste*, Berlin, 1976.
Frankel Frankel, C., "Positivism", iz Ferm, V., *History of Philosophical Systems*, Littlefield, Adams & Co. Totowa N.J, 1968.
Franz1 Franz, M. L. von, *TIME - Rhythm and Repose*, Thames and Hudson, London, 1978.
Franze1 Franz, E. (ed.), *Robert Barry*, Karl Kerber Verlag, Bielefeld, 1986.
Fras1 Fraser, J., *Violence in the arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.
Frasc1 Frascina, F., *Pollock and After - The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985.
Frasc2 Frascina, F., Harris, J. (eds.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, Phaidon, London, 1992.
Frasc3 Frascina, F. "The Politics of Representation", iz Wood, P., Frascina, F., Harris, J., Harrison, C. (eds.), *Modernism in Dispute - Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993.
Free1 Freeman, J., "The Dada & Surealist Word-Image and its Legacy", iz "Aspects of Modern Art", *Art&Design*, Academy Editions, London, 1989.
Fren1 *French Window*, Medicinska naklada, Zagreb, 1973.

Freu1 Frojd, S. (Freud, S.), *Odabrana dela I-VIII*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Freu2 Frojd, S. (Freud, S.), *Psihoanaliza i telepatija i drugi ogledi*, Grafos, Beograd, 1987.
Freu3 "Frojd i savremenost" (temat), *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982.
Freu4 "Frojdovsko polje" (temat), *Treći program RB*, br. 68, Beograd, 1986.
Freud1 Freud, L., "Some Thoughts on Painting" (1954.), *Encounter* 111, no. 1, 1954.
Freud2 Freud, L., *Lucian Freud*, Random House, London, 1996.
Freun1 Freund, G., *Fotografija i društvo*, GZH, Zagreb, 1981.
Frie1 Fried, M. (ed.), *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fogg Art Museum, Cambridge MA, 1965.
Frie2 Fried, M., "Art and Objecthood", iz Battcock, G., (ed.), *Minimal Art - A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.
Frie3 Fried, M., *Absorption and Theatricality: Painter and Beholder in the Age of Diderot*,, Chicago University Press, Chicago, 1980.
Frie4 Fried, M., "Kako funkcioniše modernizam", iz "Postmoderna aura I", *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989.
Frie5 Fried, M., *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, University of Chicago Press, Chicago, 1998.
Fried1 Friedman, M. (ed.), *De Stijl: 1917-1931. Visions of Utopia*, Phaidon, Oxford, 1986.
Friedm1 Friedman, B.H. (ed.), *Give My Regards to Eight Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Exact Change, New York, 2001.
Friz1 Frizot, M., *Photomontage - Experimental Photography between the Wars*, Thames and Hudson, London, 1991.
Fry1 Fry, R., "Art and Life" (1917.), iz *Vision and Design*, Chatto & Windus, London, 1920.
Fry2 Fry, R., *Henri Matisse*, E. Weyhe, New York, 1955.
Frye1 Fry, E. F., *Cubism*, Thames and Hudson, London, 1978.
Fuc1 Fuchs, R. H., *Richard Long*, Thames and Hudson, London, 1986.
Fuc2 Fuchs, R. H., Bruss, G., *Herman Nitsch. Das Orgien Mysterien Theater 1960-1987*, Naples, 1987.
Fuch1 Fuchs, E., *The Death of Character – Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.
Fuller1 Fuller, B., *Ideas and Integrities: A Spontaneous Autobiographical Disclosure*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs N.J., 1963.
Fullerp2 Fuller, P., *Art and Psychoanalysis*, The Hogarth Press, London, 1988.
Fult1 Fulton, H., *Song of the Skylark*, Waddington Galleries LTD, 1982.
Fult2 Fulton, H., *Camp Fire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985.
Fur1 Furnace, F. (ed.), *Archive Artists Book Bibliography* (I, II, III), Franklin Furnace Archive Inc, New York, 1977-79.
Fus1 Fas, D. (Fuss, D.), *Unutra / Izvan – Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003.
Fyfe1 Fajf, N. (Fyfe, N.R.), *Prizori ulice – Planiranje identiteta i kontrola u javnom prostoru*, Clio, Beograd, 2002.

G

Ga1 Gablik, S., *Has Modernism Failed?*, Thames and Hudson, London, 1984.
Ga2 Gablik, S., *Magritte*, Tahmes and Hudson, London, 1985.
Ga3 Gablik, S., "The Use of Words", iz Ga2.
Ga4 Gablik, S., "Pluralizam", *Moment* br. 16, Beograd, 1989.
Ga5 Gablik, S., *The Reenchantment of Art*, Thames and Hudson. London, 1991.
Gad1 Gadamer, H. G., *Istina i Metoda - Osnovi filozofske hermeneutike*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
Gad2 Gadamer, H. G., "Ontologija umjetničkog djela i njezino hermeneutičko značenje", iz Gad1.
Gad3 Gadamer, H. G., Davi, K., "A conversation on hermeneutics and the situation of art", *Flash Art* no. 136, Milano, 1987.
Gaig1 Gaiger, J. (ed.), *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press, New Haven, 2003.
Gaig2 Gaiger, J., "Interpreting the readymade: Marcel Duchamp's *Bottlerack*", iz Gaig1.
Gaig3 Gaiger, J., "Expressionism and the crisis of subjectivity", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Gaig4 Gaiger, J., "Approaches to Cubism", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Gaig5 Gaiger J., "Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking", iz Wood, P., Perry, G. (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Gallie1 Gallie, W. B., "Essentially contested concepts", *Proceedings of the Aristotelian Society* no. 56, London, 1955-56.

Gallop1 Gallop, J., "Reading the Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism" iz "The Trial(s) of Psychoanalysis" (temat), Critical Inquiry vol. 13 no. 2, Chicago, 1987.

Galj1 Galjer, J., *Likovna kritika u Hrvatskoj od 1868. do 1951.*, Meandar, Zagreb, 2000.

Galj2 Galjer, J., *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj / Od utopije do stvarnosti*, Horetzky, Zagreb, 2004.

Gamm1 Gammel, I., *Baronesa Elsa – Gender, Dada, and everyday Modernity – A Cultural Biography*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

Gar1 Garb, T., "Gender and Representation", iz Harrison, C., Frascina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., *Modernity and Modernism - French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

Gar2 Garb, T., *Bodies of Modernity. Figure and Falsh in Fin-de-Siècle France*, Thames and Hudson, London, 1998.

Gar3 Garb, T., "Gustave Caillebotte's Male Figures: Masculinity, Muscularity and Modernity", iz Gar2.

Garo1 Garofalo, R. (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*, South End Press, Boston, 1992.

Garr1 Garroni, E., *Arte, mito e Utopia*, Roma, 1964.

Gass1 Gassiot-Talabot, G., *La bande desinée et la Figuration narrative*, Paris, 1967.

Gass2 Gassiot-Talabot, G., "Sur la violence dans l'art", iz Brejc, T., Denegri, J., Koščević, Ž., Subotić, I., Šalamun, T., Tomić, B. (eds.), *Galerija 212 '68*, Galerija 212, Beograd, 1968.

Gatt1 Gattin, I., "Il Manifesto Di Ivo Gattin", iz Stipančić, B., (ed.), *Ivo Gattin*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1992.

Gatti1 Gattin, M., Kovač, L., Vinterhalter, J. (eds.), *Ispričati priču*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2001.

Gatti2 Gattin, M. (ed.), *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

Gau1 Gausa, M., Guallart, V., Müller, W., Soriano, F., *Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, Technology and Society in the Information Age*, Actar editorial, 2003.

Gav1 Gavrić, Z., Nedeljković, M. (eds.) "Apstraktna umetnost" (temat), *Delo* br. 6-7, Beograd, 1979.

Gav2 Gavrić, Z. (ed.) "Jackson Pollock" (temat), *Gradac* br. 56, Čačak, 1984.

Gav3 Gavrić, Z. (ed.), *Marcel Duchamp - Izbor tekstova*, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 1984.

Gav4 Gavrić, Z. (ed.), *Vane Bor*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990.

Gav5 Gavrić, Z., Belić, B. (eds.), *Marcel Duchamp. Spisi, tumačenja*, izdanje Z. Gavrić, Bogovođa, 1995.

Gay1 Gaywood, J., "'yBa' as Critique: The Socio-Political Interferences of the Mediated Identity of Recent British Art", iz Kocur, Z., Leung, S. (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell, Oxford, 2005.

Gee1 Geelhaar, C., "Paul Klee: progresije - konstrukcije i koncepti, iz nauke o likovnim oblicima", iz Šuvaković, M. (ed.), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.

Gei1 Geist, S., *Constantin Brancusi 1876-1957 – A Retrospective Exhibition*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969.

Gej1 "Gejevske in lezbične študije" (temat), *Časopis za kritiko znanosti* št. 177, Ljubljana, 1995.

Geld1 Geldin, S., "One Very Lucky Museum", iz Brown Turrell, J., Singerman, H., (eds.), *Individuals - A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.

Gem1 "Gemeinschaftsbilder - Ein Aspekt der neuen Malerei" (temat), *Kunstforum* bd. 67, Köln, 1983.

Gen1 "Genetska umetnost" (temat), *Maska* br. 3-4, Ljubljana, 2001.

Gene1 Ženet, Ž. (Gennette, G.), *Figure*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1985.

Gene2 Ženet, Ž. (Gennette, G.), *Umetničko delo – Imanentnost i transcendentnost*, Svetovi, Novi Sad, 1996.

Gene3 Ženet, Ž. (Gennette, G.), *Umetničko delo – estetska relacija*, Svetovi, Novi Sad, 1998.

Gene4 Ženet, Ž. (Gennette, G.), *Figure V*, Svetovi, Novi Sad, 2002.

Geno1 di Đenova, Đ. (di Genova, G.), "Umetnost fantastike - nit otvorene i kompleksne dijalektičnosti", *Umetnost* br. 38, Beograd, 1974.

Geno2 di Genova, G., "Uticaji stripa - Strip-kralj štampanih sredstava masovnog informisanja", *Umetnost* br. 40, Beograd, 1974.

Geno3 di Genova, G., "Hiperrealizam u Sjedinjenim Državama ili odmazda konvencionalnog ukusa nad umetničkim, :zrazom", *Umetnost* br. 41-42, Beograd, 1975.
Genr1 "Genre", iz *Enciklopedija likovnih umjetnosti* vol. 1, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb, 1960-1966.
Geom1 *Geometrije,* Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990.
Geor1 *George and Gilbert the living sculptors, Catalogue For Their 1973 Australian Visit,* London, 1973.
Gern1 Gernsheim, H. i A., *Fotografija - sažeta istorija,* Jugoslavija, Beograd, 1973.
Geyh1 Geyh, P., Leebron, F.G., Levy, A. (eds.), *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology,* Norton, London, :998.
Ghad1 Ghaddab, K., "Looking Back at Support/Surface", *Art Press* no. 238, Paris, 1998.
Ghir1 Ghirardo, D., *Architecture After Modernism,* Thames And Hudson, London, 1996.
Ghir2 Ghirardo, D., "Critical Regionalism", iz Ghir1.
Gian1 Giani, G., *Spazialismo,* Edizioni Conchiglia, Milano, 1956.
Gib1 Gibs, B. "Misticizam i duša", *Treći program RB* br. 54, Beograd, 1982.
Gibs1 Gibson, J. J., *The Ecological Approach to Visual Perception,* LEA, Hillsdale New Jersey i London, 1986.
Gibsw1 Gibson, W., *Neuromancer,* Ace, New York, 1984.
Gibsw2 Gibson, W., Sterling, B., "The Difference Engine", Bantam Spectra, New York, 1991.
Gid1 Gidal, P., *Andy Warhol - films and paintings,* Studio Vista, London, 1973.
Gid2 Gidal, P., "Pismo", iz "Eksperiment i avangarda" (temat), *Filmske sveske* br. 4, Beograd, 1981.
Gie1 Giedion-Welcker, C., *Contemporary Sculpture - An Evolution in Volume and Space,* George Wittenborn, New York, 1955.
Gik1 Gika, M., *Filozofija i mistika broja,* Književna zajednica novog Sada, Novi Sad, 1987.
Gilla1 Gillard, F., "Technical Performance: Postmodernism, Angst, or Agony of Modernism?", iz Andermatt Conley, V. (ed.), *Rethinking Technologies,* University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.
Glle1 Gillette, J. M., *Theatrical Design and Production: An Introduction to Scene Design and Construction, Lighting, Sound, Costume, and Makeup,* McGraw-Hill, 1999.
Ging1 Gingeras, A. M., " Disappearing Acts: The French Theory Effect in the Art World", iz Lotringer, S., Cohen, S. (eds.), *French Theory in America,* Routledge, New York, 2001.
Gint1 Gintz, C., "Michael Asher and the Transformation of *Situational Aesthetics*", *October* no. 66, New York, 1993.
Git1 Gitelman, L., Pingree, G. B. (eds.), *New Media, 1740-1915,* The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Gla1 Glaser, B., "Questions to Stella and Judd", iz Battcock, G. (ed.), *Minimal Art - A Critical Anthology,* E. P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.
Glad1 Gladstone, B., Barney, M., *Matthew Barney – Cremaster 3,* Guggenheim Museum, New York, 2002.
Glas1 "Glasovi New Yorka" (temat), *Quorum* br. 2-3, Zagreb, 1990.
Glav1 Glavan, S. (ed.), *Geopolitika in umetnost – tečaj za kustose sodobne umetnosti,* SCCA, Ljubljana, 1999.
Glavu1 Glavurtić, M., "Medijumi", *Umetnost* br. 38, Beograd, 1974.
Gled1 "Gledanje in vizuelno / Vison and Visuality" (temat), *Maska* br. 2-3 (80-81), Ljubljana, 2003.
Glei1 Gleizes, A., *A Kubizmus,* Corvina Kiadó, Budapest, 1984.
Gligo1 Gligo, N. (ed.), *Glazbena grafika, iz kolekcije Erharda Karkoschke,* Galerija Studentskog centra, Zagreb, 1974.
Gligo2 Gligo, N., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriterijumi vrednovanja* MIC Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb, 1987.
Gligo3 Gligo, N., *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća,* MIC KDZ, Matica hrvatska, Zagreb, 1996.
Gligo4 Gligo, N., *Zvuk - znak - glazba. Rasprave oko glazbene semiografije,* MIC Koncertne direkcije, Zagreb, 1999.
Gligor1 Gligorijević, Lj., "Jedan trenutak moderne umetnosti", *Danas* br. 17, Beograd, 1962.
Gligor2 Gligorijević, Lj., *Opredmećivanje u likovnom prostoru,* doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1986.
Gligor3 Gligorijević, Lj., "Virtuelni prostor kao primarna iluzija u likovnom delu", iz Gligor2.
Gligor4 Gligorijević, Lj., "Duchampov readymade na pragu likovnog vrednovanja", rukopis, 1990.
Gligor5 Gligorijević, Lj., "Prostor i veličina", iz Nedeljković, M. (ed.) "Teorija prostora 2" (temat), *Izraz* br. 4, Sarajevo, 1991.
Glob1 Globokar, V., *Vdih Izdih,* Slovenska Matica, Ljubljana, 1987.
Glu1 "Glumac i/kao akter" (temat), *Frakcija* br. 20-21, Zagreb, 2001.

Goe1 Goellner, E. W., Murphy, J. S. (eds.), *Bodies of the Text – Dance as Theory, Literature as Dance*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ, 1994.

God1 Godard, J.-L., *Weekend and Wind from The East – two films by Jean-Luc Godard*, Lorrimer Publishing, London, 1972.

Godard1 Godard, B., "Deleuze and Translation", iz "Translator's ink" (temat), *Parallax* no. 14, London, 2000.

Godf1 Godfrey, T., *Conceptual Art.*, Phaidon, London, 2001.

Golan1 Golan, R., *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 1995.

Gold1 Goldberg, R., "Public Performance: Private Memory", iz "Performance" (temat), *Studio International* vol. 192 no. 982, London, 1976.

Gold2 Goldberg, R.-L.., *Performance - Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979.

Gold3 Goldberg, R.-L, "American and European Performance from c. 1933: The Live Art", iz Gold2.

Gold4 Goldberg, R.-L., *Performance Art – From Futurism to the Present* (Revised and expanded edition), Thames and Hudson, London, 2001.

Gold5 Goldberg, R. L., *Performance. Live Art Since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998.

Goldm1 Goldman, E., *Anarhizam i feminizam*, Autonomni ženski centar, Beograd, 2001.

Golds1 Goldstein, A., Jacob, M. J., Gudis, C. (eds.), *A Forest of Signs - Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989.

Golds2 Goldstein, A., Rorimer, A. (eds.), *Reconsidering The Object of Art: 1966-1975*, The MOCA, Los Angeles, 1996.

Golds3 Goldstein, A. (ed.), *Barbara Kruger*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Golds4 Goldstein, A., Mark, L. (eds.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

Golst1 Golstenne, L., "Galerija stanara od ere ideje do ere tržišta", *Moment* br. 18, Beograd, 1990.

Golu1 *Leon Golub: Paintings 1950-2000.*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo NY, 2001.

Golubo1 Golubović, V., Subotić, I. (eds.), "Zenit" (temat), *Književnost* br. 7-8, Beograd, 1981.

Golubo2 Golubović, V., "Dada u Subotici" (temat), *Književnost*, br. 7-8, Beograd, 1990.

Golubo2 Golubović, V., Tunjević, S. (eds.), *Srpska avangarda u periodici*, Matica srpska Novi Sad i Institut za književnost i umetnost Beograd, 1996.

Gom1 Gombrich, E. H., *Aby Warburg - An Intellectual Biography*, Phaidon Press, London, 1970.

Gom2 Gombrich, E. H., *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, New York, 1979.

Gom3 Gombrich, E. H., "Psihoanaliza i povijest umjetnosti", iz Miščević, N., Zinaić, M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.

Gom4 Gombrich, E. H., *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd, 1984.

Goo1 Goodchild, P., *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*, Sage Publications, London, 1996.

Good1 Goodman, N., *Problems and Projects*, Hackett Publishing Company Inc, Indianapolis, 1972.

Good2 Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Co, Indianapolis, 1978.

Good3 Goodman, N., "The Status of Style", iz Good2.

Good4 Goodman, N., *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1984.

Good5 Goodman, N., Elgin, C. Z., "Art as Symbol", iz "Changing Subject", iz Shusterman, R., (ed.), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

Good6 Goodman, N., Ziff, P., *Umetnina: Kaj je to?*, Žepna zbirka, Sorosov center za sodobne umetnosti, Ljubljana, 1999.

Good7 Goodman, N., *Jezici umjetnosti – Pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002.

Good8 Goodman, N., "Iznova stvorena stvarnost", iz Good7.

Good9 Goodman, N., "Umjetnost i autentičnost", iz Good7.

Goos1 Goossen, E. C. (ed.), *The Art of the Real - USA 1948-1968*, The Museum of Modern Art, New York, 1968.

Gorb1 Gorbavčov, D., "Karta ukrajinske avangarde", iz Stipančić, B., Milovac, T., (eds.), *Ukrajinska avangarda 1910-1930*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990.-91.

Gore1 Gorenec, B., "Prikazivanje ekrana. Dati vidjeti. Dati Vidjeti se (uz prozirnost vidjenog)" iz *YU - Frakcija jugoslavenske kulture*, Franjevački samostan široki Brijeg, 1990.
Gorm1 *Antony Gormley – Europsko polje*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1994.
Gos1 Gosling, N., "Snake in the grass", *Art and Artists* 4(9), London, 1969.
Göss1 Gössel, P., Leuthäuser, G., *Architecture in the Twentieth Century*, Taschen, Köln, 2001.
Gou1 Gough, M., "Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde", *October* no. 101, New York, 2002.
Grah1 Graham, D., *Rock My Religion – Writings and Projects 1965-1990*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994.
Gras1 Grasi, E. (Grassi, E.), *Teorija o lepom u antici*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1974.
Grass1 Grasskamp, W., "Gerhard Richter – An Angel Vanishes", *Flash Art* no. 128, Milano, 1986.
Gray1 Gray, C. H. (ed.), *The Cyborg Handbook*, Routledge, New York, 1995.
Great1 *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*, Guggenheim Museum, New York, 1992.
Gree1 "Peter Greenaway" (temat), *Quorum* br. 1, Zagreb, 1990.
Green1 Greenberg, C., *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961.
Green2 Greenberg, C., "The New Sculpture", iz Green1.
Green3 Greenberg, C. (ed.), *Post-Painterly Abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1964.
Green4 Greenberg, C., "After Abstract Expressionism", iz *New York Painting and Sculpture 1940-1970*, Pall Mall Press, New York, 1969.
Green5 Greenberg, C., "Avant garde attitudes: new art in the sixties", *Studio international* 179 (921), London, 1970.
Green6 Greenberg, C., "Modernist Painting", *Art and Literature* no. 4, proleće 1965. Prijevod: "Modernističko slikarstvo", *3+4* br. a, Beograd, 1978.
Green7 Greenberg, C., "Complaints of an Art Critic" (1967), iz C. Harrison, F. Orton (eds.), *Modernism, Criticism, Realism - Alternative Contexts For Art*, Harper and Row, London, 1984.
Green8 Greenberg, C., "Avant-Garde and Kitsch" (1939), iz Frascina, F., *Pollock and After - The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985.
Green9 Greenberg, C., "Collage" (1958), iz Frascina, F., Harrison, C. (eds.), *Modern Art and Modernism - A Critical Anthology*, Harper & Row, London, 1986.
Green10 Greenberg, C., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1: *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, University Press of Chicago, 1995.
Green11 Greenberg, C., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2: *Arrogant Purpose, 1945*-1949, University Press of Chicago, 1995.
Green12 Greenberg, C., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 3: *Affirmations and Refusals, 1950-1956*, University Press of Chicago, 1995.
Green13 Greenberg, C., *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University Press of Chicago, 1995.
Green14 Greenberg, C., "Ka novom Laokonu", iz "Postmoderna aura (I)" (temat), *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989.
Green15 Greenberg, C., *Homemade Esthetics – Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
Greenb1 Greenblatt, S., *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
Greg1 Gregor, J.A., *—the Ideology of Fascism: The Rationale of Totalitarianism*, Free Press, Newv York, 1969.
Gri1 Griffiths, P., *Modern Music - A Concise History* (revised edition), Thames and Hudson, London, 1994.
Gri2 Grifits, P. (Griffiths, P.), "Razgovor sa kompozitorom: Đerđ Ligeti", *Novi Zvuk* br. 4-5, Beograd, 1994-95, str. 63-72.
Gri3 Griffiths, P., *Modern Music and After*, Oxford University Press, Oxford, 1995.
Gri4 Griffiths, P., *Dictionary of 20th- Century Music*, Thames and Hudson, London, 1996.
Grli1 Grlić, D., *Estetika I - Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983.
Grli2 Grlić, D., *Estetika II - Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1983.
Grli3 Grlić, D., *Estetika III - Smrt estetskog*, Naprijed, Zagreb, 1978.
Grli4 Grlić, D., *Estetika IV - S onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb, 1979.
Gro1 Grochowaik, T. (ed.), *Multiples*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1973.

Grop1 Gropius, W., *Neue Arbeiten Der Bauhauswerkstätten*, Albert Langen Verlag, München, 1925.

Grop2 Gropius, W., *Apolló A Demokráciában*, Corvina, Budapest, 1981.

Grop3 Gropius, W., Wensinger, A. S. (eds.), *The Theater of the Bauhaus*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996.

Gros1 Grosenick, U. (ed.), *Women Artists in the 20th and 21th Century*, Taschen, Köln, 2001.

Gross1 Grossberg, L., Nelson, C., Treichler, P. (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992.

Grosz1 Grosz, E., *Jacques Lacan – A feminist introduction*, Routledge, London, 1990.

Grosz2 Grosz, E., *Architecture from the Outside – Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.

Grot1 Grotovski, J. (Grotowski, J.), *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976.

Groy1 Groys, B., *The Total Art of Stalinism. Avant-garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992.

Groy2 Groys, B., "The Artist as an Exemplary Art Consumer", iz Erjavec, A. (ed.), "Aesthetics as Philosophy – XIXth International Congress of Aesthetics - Proceedings I", *Filozofski Vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999.

Groy3 Groys, B., "Art in the Age of Biopolitics – From Artwork to Art Documentation", iz *Documenta 11 Platform 5: Exhibition - Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.

Groy4 Groys, B., "The Museum in the Age of Mass Media", iz "The Revenge of the White Cube?" (temat), *MJ – Manifesta Journal – Journal of Contemporary Curatorship* no. 1, Ljubljana, 2003.

Groy5 Groys, B., "The Otger Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World", iz Erjavec, A. (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

Groy6 Groys, B., "Privatizations, or Post-Communism's Artificial Paradise(s)", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Grüb1 Grübel, R., "Ruski književni konstruktivizam", iz Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 1, GZH, Zagreb, 1984.

Grun1 Grunenberg, C., *Gothic: Transmutations of Horror in late Twentieth Century Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 1997.

Grup1 Grupa 143, "Razgovor o moralu", *Katalog* 143 br. 2, Beograd, 1976.

Grup2 Grupa 143, *Crteži - žuta sveska*, autorsko, izdanje, Beograd, 1977.

Grup3 Grupa 143, *Grupa 143 1975-1977 / 1978-1979*, Studentski kulturni centar Beograd, Studentski centar Zagreb, 1978.

Grup4 Grupa 143, "Dominantne strukture", iz *Grupa 143*, Galerija SKC-a, Beograd, 1979.

Grupa1 *Grupa šestorice autora*, SCCA, Zagreb, 1998.

Grž1 Gržinić, M., "Was ist Kunst", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985.

Grž2 Gržinić, M., "Slikati jedno da bi se odrazilo drugo", iz *Umjetnost - kritika usred osamdesetih*, Collegium artisticum, Sarajevo, 1986.

Grž3 Gržinić, M., "Umetnost, zgodovina in ponavljanje", iz Zupančič, A., Ožbolt, J., (eds.), "Podoba Kristal" (temat), *Problemi Razprave*, br. 3, Ljubljana, 1988.

Grž4 Gržinić, M. (ed.), *Slovenske Atene*, Moderna galerija, Ljubljana, 1991.

Grž5 Gržinić, M., "The relation between the postwar formalism and the French abstract painting in the '70s", iz Erjavec, A. (ed.), *Formalizem - Formalism - Das Formalismus* I, II, Slovensko društvo za Estetiko, Ljubljana, 1992.

Grž6 Gržinić, M., "Vlasta Delimar: Znak i ikona istodobno", iz *Vlasta Delimar*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1993.

Grž7 Gržinić, M., "*Multiple Zones of Individuality and Variable Zones of Visibility* - An interview with Peter Weibel", *M'ars* št. 1-4, Ljubljana, 1994.

Grž8 Gržinić, M., "Hysteria Physical Presence and Juridical Absence&AIDS: Physical Absence and Juridical Presence", iz Erjavec, A. (ed.), "The Seen — Le Vu" (temat), *Filozofski vestnik* 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1996.

Grž9 Gržinić, M., *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocijalizem in retroavantgarda — teorija, politika, estetika 1997-1985*, ŠOU študentska založba, Ljubljana, 1997.

Grž10 Gržinić, M., "Sinteza: Retroavantgarda ali mapiranje postsocializma", iz Grž9.

Grž11 Gržinić, M., *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.

Grž12 Gržinić, M., "Vremensko-prostorna kompresija prosvjetiteljstva, modernizma i postmodernizma", iz Grž11.
Grž13 Gržinić, M., "Režimi kulturne uočljivosti/vidljivosti", iz Grž11.
Grž14 Gržinić, M., "Optičke, elektronske i digitalne tehnologije i njima pripadajuće slike", iz Grž11.
Grž15 Gržinić, M., "Ekran", iz Grž11.
Grž16 Gržinić, M., "Virtualna realnost", iz Grž11.
Grž 17 Gržinić, M., "Simulacija i filozofski rad Jeana Baudrillarda", iz Grž11.
Grž18 Gržinić, M., "Postmodernizam i nove tehnologije", iz Grž11.
Grž19 Gržinić, M., "Kiborg", iz Grž11.
Grž20 Gržinić, M., "Ideologija (umetnost) in njeno fantazmatsko ozadje", *Filozofski vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2000.
Grž21 Gržinić, M., *Fiction Reconstructed – Eastern Europe, Post-Socialism & The – Retro-Avant-Garde*, Springerin, Vienna, 2000.
Grž22 Gržinić, M., (ed.), *The Last Futurist Show, Maska*, Ljubljana, 2001.
Grž23 Gržinić, M., "Salon de Fleurus in a New York's Soho apartment: From fiction to virtuality", iz Grž22.
Grž24 Gržinić, M. (ed.), *The Real, The Desperate, The Absolute Essays on art systems, narratives of power, strategies of implosion, perspectives on disasters, objects as monsters and activism*, Galerija sodobne umetnosti, Celje, 2001.
Grž25 Gržinić, M. (ed.): *The Body / Le Corps /Der Körper / Telo* (temat), *Filozofski vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 2002.
Grž26 Gržinić, M., "Rupture", iz Grž25.
Grž27 Gržinić, M. (ed.), "Biotechnology. Philosophy and Sex" (temat), *Maska* št. 76-77, Ljubljana, 2002.
Grž28 Gržinić, M. (ed.), *Stelarc, Maska*, Ljubljana, 2002.
Grž29 Gržinić, M., "Spektralizacija Evrope", *Kultura* br. 102, Beograd, 2002.
Grž30 Gržinić, M., *Estetika kibersveta in učinki derealizacije*, Založba ZRC, Ljubljana, 2003.
Grž31 Gržinić, M., "Neue Slowenische Kunst", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Grž32 Gržinić, M., "Zunaj biti: Agamben in antropološki stroj", iz *Filozofski Vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003.
Grž33 Gržinić, M., *Situated Contemporary Art Practices – Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*, Revolver, Založba ZRC, Ljubljana, Frankfurt am Main, 2004.
Grž34 Gržinić, M., "*2 decenije posle:* Autentični čin prekoračenja temeljne fantazme", *TkH* br. 8, Beograd, 2004.
Guatt1 Guattari, F., "The Postmodern Dead End", *Flash Art* no. 128, Milano, 1986.
Gub1 Gubar, S., Huff, J. (eds.), *For Adults Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.
Gube1 Guberman, M. (ed.), *Julia Kristeva Interviews*, Columbia University Press, New York,1996.
Guilb1 Guilbaut, S., *Reconstructing Modernism - Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, The MIT Press, Cambridge MA, 1990.
Gum1 Gumpertt, L., "Christian Boltanski in Conversation", iz "New Art International" (temat), *Art&Design*, Academy Editions London, St.Martin Press New York, 1990.
Gün1 Günther, H., "Umjetnička avangarda socijalistički realizam", iz Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 7, GZH, Zagreb, 1990.
Gut1 *Gutai - Akcija i slikarstvo*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.
Gyp1 Gypens, G., Jansen, S., Van Rompay, T. (eds.), *Rosas / Anne Teresa De Keersmaeker*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2002.
Gyö1 György, P., "Between and After Essentialism and Institutionalism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vil. 57 no. 4, 1999.
Gyö2 György, P., "Hungarian Marginal Art in the Late Period of State Socialism", iz Erjavec, A. (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

H

Haa1 Haacke, H., *Framing and Being Framed*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1975.

Hab1 Habermas, J., *Filozofski diskurs moderne – dvanaest predavanja*, Globus, Zagreb, 1985.

Hab2 Habermas, J., "Ulazak u postmodernu: Nietzsche", *Marksizam u svetu*, br. 4-5, Beograd, 1986.

Hab3 Habermas, J., "Perspektive: levohegelovci, desnohegelovci i Nietzsche", iz Hab2.

Hab4 Habermas, J., "Normativni sadržaj moderne", *Kulturni radnik* br. 5, Zagreb, 1986.

Hab5 Habermas, J., "Modernost - jedan necelovit projekt", iz *Umetnost i progres - zbornik*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988.

Hadj1 Hadjinicolaou N., "Style as visual ideology", iz Frascina, F., Harrison, C. (eds.), *Modern Art and Modernism - A Critical Anthology*, Harper & Row, London, 1986.

Haf1 Haftmann, W., "Veliki majstori lirske apstrakcije i enformela", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

Hah1 Hahn, P. (ed.), *Xanti Schawinsky / Malerei Bühne Grafikdesign Fotografie*, Bauhaus Archiv, Berlin, 1986.

Hali1 Halifax, L., *Shaman - The wounded healer*, Thames and Hudson, London, 1982.

Halle1 Halley, P., "Frank Stella and the Simulacrum", *Flash Art* no. 126, Milano, 1986.

Hallw1 Hallward, P., *Badiou – A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

Hallw2 Hallward, P., "From Maoism to L'Organisation Politique", iz Hallw1.

Hamilton1 Hamilton, R., "Popular Culture and Personal Responsibility", iz *Richard Hamilton collected Words*, Thames and Hudson, London, 1983.

Hamo1 Hamović, Z. (ed.), "Grafiti - Čitanje zida" (temat), *Književna kritika* br. 2, Beograd, 1990.

Han1 Hand, S. (ed.), *The Levinas Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

Hand1 Handler Spitz, E., *Art and Psyche. A Study in Psychoanalysis and Aesthetics*, Yale University Press, New Haven, 1985.

Hand2 Handler Spitz, E., *Image and Insight: Essays in Psychoanalysis and the Arts*, Columbia University Press, 1991.

Hans1 Hansen, M. B. N., *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

Har1 Haraway, D. J., *Simians, Cyborgs, and Women - The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, London, 1991.

Har2 Haravej, D., "Manifest za kiborge – Nauka, tehnologija i socijalistički feminizam osamdesetih godina dvadesetog veka", iz Anđelković, B. (ed.), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.

Hard1 Hardt, M., Negri, T., *Imperij*, Arkzin, Zagreb, 2003.

Hard2 Hardt, M., "Exposure – Pasolini in the flesh", iz Massumi, B. (ed.), *A Shock to Thought - Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.

Hari1 "Keith Haring: Uloga umetnika traje dvadeset četiri časa dnevno" (intervju), *Moment* br.19, Beograd, 1990.

Har1 Harris, M. E., *The Arts at Black Mountain College*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

Harr1 Harrison, C., "Notes towards art work", *Studio International*, London, February 1970.

Harr2 Harrison, C., "Virgin soils and old land", *Studio International*, London, May 1971.

Harr3 Harrison, C., Lole, K., Rushton, D., "Some concerns in fine-art education", *Studio International*, London, October 1971.

Harr4 Harrison, C., Morris, L., "Some concerns in fine-art education II", *Studio International*, London, October 1971.

Harr5 Harrison, C., "Educating artists", *Studio International*, London, June 1972.

Harr6 Harrison, C., "Art&Language Press", *Studio International*, London, 1972.

Harr7 Harrison, C., "Mapping and Filing", iz Seymour, A., *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972.

Harr8 Harrison, C., Ramsden, M., Baldwin, M., "Art History, Art Criticism and Explanation", *Art History* vol. 4, no. 4, Oxford, 1981.

Harr9 Harrison, C., Orton, F., *A Provisional History of Art&Language*, Editions E. Fabre, Paris, 1982.

Harr10 Harrison, C., Orton, F., "The 'Modernisation' of English Art", iz Harr9.

Harr11 Harrison, C., "The Orders of Discourse: The Artist's Studio", iz *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983.

Harr12 Harrison, C., Orton, F. (eds.), *Modernism, Criticism, Realism - Alternative Contexts For Art*, Harper and Row, London, 1984.

Harr13 Harrison, C., Orton, F., "Introduction: Modernism, s and Knowledge", iz Harr12.
Harr14 Harrison, C., *"Modernism and the Transatlantic Dialogue"*, iz Frascina, F., *Pollock and After - The Critical Debate,* Harper & Row, London, 1985.
Harr15 Harrison, C., Frascina, F. (eds.), *Modern Art and Modernism - A Critical Anthology,* Harper & Row, London, 1986.
Harr16 Harrison, C., Frascina, F., komentar teksta K. Poppera "Historical interpretation", iz Harr15.
Harr17 Harrison, C., "Art&Language - A Commentary on the Work of the Second Decade", iz Art&Language, *Paintings,* Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1987.
Harr18 Harrison, C., "Sculpture's Recent Past", iz Beal, G., Cooke, L., Harrison, C., Jacob, M. J. (eds.), *A Quiet Revolution - British Sculpture Since 1965,* Thames and Hudson, London, 1987.
Harr19 Harrison, C., "Art object and artwork", iz *L'art conceptuel, une perspective,* ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.
Harr20 Harrison, C. "Pet odgovora" (intervju), *Moment* br. 20, Beograd, 1990.
Harr21 Harrison, C., "Art&Language: Neki uslovi i preokupacije u prvoj deceniji", *Moment* br. 20 i 21, Beograd, 1990, 1991.
Harr22 Harrison, C., *Essays on Art&Language,* Basil Blackwell, Oxford, 1991.
Harr23 Harrison, C., "A Kind of Context: Modernism in two voices", iz Harr22.
Harr24 Harrison, C., "Minimalism and the post-Minimal", iz Harr22.
Harr25 Harrison, C., "Conceptual Art and Suppression of the Beholder", iz Harr22.
Harr26 Harrison, C., "Conceptual Art and Art&Language", iz Harr22.
Harr27 Harrison, C. "The Condition of Problems", iz Harr22.
Harr28 Harrison, C. "Index and Other Figures: The Index as art-work, A Logical implosion", iz Harr22.
Harr29 Harrison, C. " 'Seeing' and 'Describing': The Artists' Studio", iz Harr22.
Harr30 Harrison, C. "On the Surface of Painting", iz Harr22.
Harr31 Harrison, C., Frascina, F., Blake, N., Fer, B., Garb, T., *Modernity and Modernism - French Painting in the Nineteenth Century,* Yale University Press, New Haven, London, 1993.
Harr32 Harrison, C., Frascina, F., Perry, G., *Primitivism, Cubism, Abstraction - The Early Twentieth Century,* Yale University Press New Haven, London, 1993.
Harr33 Harrison, C., Wood, P., Frascina, F., Harris, J. (eds.), *Modernism in Dispute - Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993.
Harr34 Harrison, C., Wood P., "Modernist theory and Modernist art", iz Harr33.
Harr35 Harrison, C., Wood, P., "Critical theory and cultural agency", iz Harr34.
Harr36 Harrison, C., Wood, P., "1967-1972: new avant-gardes", iz Harr34.
Harr37 Harrison, C., Wood, P., "Political art", iz Harr34.
Harr38 Harrison, C., Wood, P., "The state of painting", iz Harr34.
Harr39 Harrison, C., Wood, P., "The idea of Postmodern", iz Harr34.
Harr40 Harrison, C., Wood, P., "The critique of difference: class, race and gender", iz Harr34.
Harr41 Harrison, C., Wood, P., "Originality and appropriation", iz Harr34.
Harr 42 Harrison, C., "The Effects of Landscape", iz Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power,* University of Chicago Press, Chicago, 1994.
Harr43 Harrsion, C., *Modernism*, Tate Gallery, London, 1997.
Harr44 Harrison, C., *Conceptual Art and Painting – Further Essays on Art&Language*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.
Harr45 Harrison, C., Wood, P. (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003.
Harr46 Harrison, C., "Abstract Art: reading Barnett Newman's *Eve*", iz Gaiger, J. (ed.), *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press, New Haven, 2003.
Harr47 Harrison, C., "Bonnard and Matisse: expression and emotion", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.
Harr48 Harrison, C., "Jackson Pollock", iz Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Harr49 Harrison, C., "Conceptual Art, the aesthetic and the end(s) of art", iz Wood, P., Perry, G. (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Harrisons1 Harrison, S., *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*, Cambridge University Press, New York, 2001.

Hart1 Hartman, N., *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979.

Hartm1 Hartman, G. H., *Beyond Formalism – Literary Essays 1958-1970*, Yale University Press, New Haven, 1970.

Hartm2 Hartman, G. H. (ed.), *Deconstruction and Criticism*, Yale University Press, New Haven, 1979.

Hass1 Hassan, I., "Pluralizam u postmodernističkoj književnosti", *Quorum* br. 3-4, Zagreb, 1987.

Hass2 Hassan, I., *Komadanje Orfeja*, Globus, Zagreb, 1992.

Hau1 Hausman, C. R., *Metaphor and Art: Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Hausm1 Hausmann, R., *Photographic Works: Photographs, Photomontages, Photograms, Phototexts*, Goethe Institut, München, 1993.

Hauz1 Hauzer, A., *Socijalna istorija umetnosti i književnosti I-II*, Kultura, Beograd,1966.

Hayles1 Hayls, K. N., "Virtual Bodies and Flickering Signifiers", *October* no. 66, New York, 1993.

Hay1 Hays, K. M. (ed.), *Architecture – Theory / since 1968*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.

Hayw1 Hayward, S., *Cinema Studies – The Key Concepts*, Routledge, London, 2000.

Hea1 *Tiam Head*, British Pavilion, Venice Biennale, 1980.

Heart1 Heartney, E., "Portrait of a Decade: Alice Neel", *art in America* no. 10, New York, 1997.

Hedd1 Hedden, M., "Notes on Theater at Black Mountain College (1948-1952)", *Forma* no. 9, Cambridge, 1969.

Heg1 Hegel, G. V. F., *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1974.

Heg2 Hegel, G. V. F., *Estetika 1-3*, Bigz, Beograd, 1975.

Hege1 "Hegemonija in globalizacija v kulturi" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003.

Hegy1 Hegyi, L. (ed.) *Ars Aevi – International Cultural Project Museum of Contemporary Art Sarajevo*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 1998.

Hegy2 Hegyi, L. (ed.), *Sarajevo 2000 – Schenkungen von Künstlern für ein neues Museum in Sarajevo*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999.

Hegy3 Hegyi, L. (ed.), *Aspects/Positions – 50 Jahre Kunst Aus Mitteleuropa 1949-1999*, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien, 2000.

Heid1 Heidegger, M., "Izvor umjetničkog djela", iz *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959.

Heid2 Heidegger, M., "Nihilizam", iz "Nietzscheova metafyzika", u Vranić, Š. (ed.), *Uvod u Nietzschea*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1980.

Heid3 Hajdeger, M. (Heidegger, M.), "Građenje, stanovanje, mišljenje", iz *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982.

Heid4 Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.

Heim1 Heim, M., *Virtual Realism*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

Hein1 Heinrich, K., Krase, W., *New Museums*, Academy Editions, London, 198?.

Heiss1 Heiss, A. (ed.), *Dennis Oppenheim - Selected Works 1967-90: And The Mind Grew Fingers*, Harry N. Abrams, New York, 1992.

Hej1 Hejinian, L., *My Life*, Sun&Moon Press, Los Angeles, 1980.

Helle1 Heller, B. (ed.), *New Abstraction*, Jewish Museum, New York, 1963.

Hen1 Hendricks, J., Phillpot, C. (eds.), *Fluxus - Selection from the Gilbert and Lila Silverman Collection*, The Museum of Modern Art, New York, 1988.

Henr1 Henri, A., *Environments and Happenings*, Thames and Hudson, London, 1974.

Henr2 Henri, A., "Destruction and Violence in Art", iz Henr1.

Hentz1 Hentz, M., *Works 4*, Salon Verlag, Köln, 1999.

Her1 Herbert, R. L., *Impressionism: Art, Leisure and Parisian Society*, Yale University Press, New haven, 1988.

Herb1 Herbert, J. D., "Visual Culture / Visual Studies", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Herm1 Hermand, J., *Pop international - Eine kritische Analyse*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1971.

Herme1 *Hermeneutika - teorija tumačenja i razumevanja*, Delo-Argumenti, Beograd,1973.

Herre1 Herrera, H., "Beauty to his Beast: Frida Kahlo & Diego Rivera", iz Chadwick, W., de Courtivron, I. (eds.), *Significiant Others – Creativity & Intimate Partnership*, Thames and Hudson, London, 1996.

Herro1 Herron, J., Huson, D., Pudaloff, R., Strozier, R. (eds.), *The Ends of Theory*, Wayne State University Press, Detroit, 1996.

Herz1 Herzogenrath, W. (ed.), *Fotokunst*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1995.

Hess1 Hess, T. B., Ashbery, J. (eds.), *Painterly painting, Newsweek*, New York, 1971.

Hew1 Hewitt, F. R., "Oko uma ili um oka", iz *Nova tendencija 3*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.

Higg1 Higgins, D., *Intermedia*, The Something Else Newsletter, New York, februar 1966.

Higg2 Higgins, D., *Horizons: The Poetics and Theory of Intermedia*, Carbondale Ill, 1984.

Higg3 Higgins, D., *Pattern Poetry - Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, 1987.

Higgi1 Higgins, K., Rudinow, J. (eds.), "Aesthetics and Popular Culture" (temat), *JAAC* vol. 57 no. 2, 1999.

High1 Highwater, J., *Dance / Rituals of Experience*, Alfred van der Marck Editions, New York, 1985.

Hild1 Hildebrand, A., *Problem forme u likovnoj umetnosti*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1987.

Hilli1 Hilliard, J., *Black depths - White expanse - Grey Extent and four other works 1974-1975*, Robert Self, London, 1976.

Hillis1 Hillis Miller, J., "Kritičar kao domaćin", iz Beker, M. (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986

Hind1 Hindry, A., "Rossalind Krauss. Operating with the *informe*", *Art Press* no. 213, Paris, 1996.

Hind2 Hindry, A., "Slike i reči. Intervju s Rosalind Krauss", *Projeka(r)t* br. 4, Novi Sad, 1994.

Hint1 Hintikka, J., "Knowing How, Knowing That, Knowing What: Observation on their Relation in Plato and Other Greek Philosophers", iz Harrison, C., Orton, F. (eds.), *Modernism, Criticism, Realism - Alternative Contexts For Art*, Harper and Row, London, 1984.

Hirs1 C. Hirsch (ed.), *Binaera; 14 Interaktionen Kunst Und Technologie*, Kunsthalle, Wien, 1993.

Hje1 Hjelmslev, L., *Prologomena teoriji jezika*, GZH, Zagreb, 1980.

Hjo1 Hjort, M., MacKenzie, S., *Purity and Provocation: Dogme '95*, University of California Press, Berkeley, 2003.

Hob1 Hobbs, R. (ed.), *Robert Smithson: retrospektivni pregled*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.

Höc1 *Hannah Höch 1889-1978 ... Ihr Werk, Ihr Leben, Ihre Freunde*, Argon Verlag, Berlin, 1989.

Hocq1 Hocquenghem, G., "Kapitalizam, porodica i anus", iz "Postmoderna aura III" (temat), *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.

Hof1 Hofman, S., *Osobenosti elektronske muzike*, Nota, Knjaževac, 1995.

Hoff1 Hoffman, K. (ed.), *Collage: Critical Views*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.

Hofs1 Hofstadter, D. R., *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, The Harvester Press, Vambridge MA, 1979.

Holli1 Hollier, D. (ed.), *"A Documents Dossier"* (temat), *October* no. 60, New York, 1992.

Holli2 Hollier, D., *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge MA, 1995.

Holli3 Hollier, D., "Surrealist Precipitates", *October* no. 69, New York, 1994.

Holli4 Hollier, D., "*The Death of Paper:* A Radio Play", *October* no. 78, New York, 1996.

Holli5 Hollier, D., "*The Death of Paper, Part II: Artaud's Sound System*", *October* no. 80, New York, 1997.

Holli6 Hollier, D., "Surrealist Precipitates - Shadows Don't Cast Shadows" iz Krauss, R., Michelson, A., Bois, Y-A., Buchloh, B. H. D., Foster, H., Hollier, D., Kolbowski, S. (eds.), *October: The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997.

Holli7 Hollier, D., "Off Premises", *October* no. 89, New York, 1999.

Holm1 Holmes, T., *Electronic and Experimental Music – Pioneers in Technology and Composition* (second edition), Routledge, New York, 2002.

Holme1 Holmes, B., "Face Value or, Currencies of the Signature in Contemporary Art", iz "Worthless (Invaluable) – The Concept of Value in Contemporary Art" (temat), *M'Ars* št. 3-4, Moderna galerija, Ljubljana, 2000.

Holme2 Holmes, B., *Hijeroglifi budućnosti – umjetnost i politika u doba umreženosti*, WHW i Arkzin, Zagreb i Paris, 2002-03.

Holme3 Holmes, B., "Gradovi, spirale, izložbe – umjetnička djela u urbanom okviru", iz Holme1.

Holme4 Holmes, B., "Promišljanje muzeja – umjetnost u zrcalu političke ekonomije", iz Holme1.

Holme5 Holmes, B., "Fleksibilna ličnost – za novu kritiku kulture", iz Holme1.

Holo1 *Holographische Visionen - Bilder durch Licht zum Leben erweckt,* Museums für Holographie & neue visuelle Medien, Pulheim, Edition Braus, 1991.

Holt1 Holt, N. (ed.), *The Writings of Robert Smithson - Essays with illustrations,* New York University Press, New York, 1979.

Holtz1 Holtzman, S., *Digital Mantras - The Languages of Abstract and Virtual Worlds,* The MIT Press, Cambridge MA, 1994.

Holtzm1 Holtzman, H., James, M. S. (eds.), *The New Art - The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian,* Thames and Hudson, London, 1987.

Holz1 Holzer, J., *The Venice Instalation,* United States Pavilion, The 44th Venice Biennale, 1990.

Hon1 Honnef, K., *Concept Art,* Phaidon Verlag, Köln, 1971.

Hon2 Honnef, K., Fischer, K. (eds.), *Idee + Idee/Licht,* iz *Documenta 5,* Kassel, 1972.

Hon3 Honnef, K., " *Ludorije* na rubu ponora - pozicije i stavovi nemačkog slikarstva", *Život umjetnosti,* br. 37-38, Zagreb, 1984.

Hon4 Honnef, K., Ruhrberg, K., Schneckenburger, M., *Art of the 20th Century,* Taschen, Köln, 2000.

Hop1 Hopkins, D., *After Modern Art 1954-2000,* Oxford University Press, Oxford, 2000.

Hop2 Hopkins, D., "Postmodernism: Theory and Practice in the 1980s", iz Hop1.

Hop3 Hopkins, D., "Simulation and abjection: the late 1980s", iz Hop1.

Hop4 Hopkins, D., "Installation as a paradigm", iz Hop1

Hop5 Hopkins, D., "The British art revival", iz Hop1.

Hop6 Hopkins, D., "Individualism and globalization", iz Hop1.

Hopt1 Hoptman, L., Pospiszyl, T. (eds.), *Primary Documents – A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s,* The MOMA, New York, 2002.

Hor1 Horvat Pintarić, V., "Oslikovljena riječ", iz Bense, M., Brejc, T., Bujas, Ž., Donat, B., Horvat Pintarić, V., Schmidt, S. J., "Oslikovljena riječ - Konkretna poezija" (temat), *Bit International* br. 5-6, Zagreb, 1969.

Hor2 Horvat-Pintarić, V. (ed.), *Josip Seissel,* Galerija Nova, Zagreb, 1978.

Hor3 Horvat Pintarić, V. *Od kiča do vječnosti,* biblioteka "Pitanja", Zagreb, 1979.

Hou1 Houdebine, J.-L., "L'enjeu-Bataille – What Bataille Means Today", *Art Press* no. 204. Paris, 1995.

How1 Howell, A., *The Analysis of Performance Art,* Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1999.

Howe1 Howells, C. (ed.), *French Women Philosophers – A contemporary reader,* Routledge, London, 2004.

Hřib1 Hřibek, T., "AUF /BAU/HAUS – Tracking the Continuities Between Logical Positivism and Avant-Garde Art", *Umění* no. 1, Praha, 1996.

Hřib2 Hřibek, T., "Magritte Meets Kripkenstein", *Umění* no. 3-4, Praha, 1997.

Hrv1 Hrvatin, E., *Ponavljanje, norost, disciplina. Celostna umetnina Fabre,* Moderna galerija, Ljubljana, 1993.

Hrv2 Hrvatin, E. (ed.), *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost,* Maska, Ljubljana, 1996.

Hrv3 Hrvatin, E. (ed.), *Teorije sodobnega plesa,* Maska, Ljubljana, 2001.

Hu1 Hubl, M., "Nova ljubav za geometriju", *Quorum* br. 3-4, Zagreb, 1987.

Hue1 Huebler, D., *Crocodile Tears,* Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986.

Huels1 Huelsenbeck, R. (ed.), *Dada Almanach,* Something Else Press Inc, New York, 1966.

Huf1 Hufnagel, E., *Uvod u hermeneutiku,* Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1993.

Hug1 Hughes, G., "Coming into Sight: Seeing Robert Delaunay's Structure of Vision", *October* no. 102, New York, 2002.

Hum1 "The Humanities as Social Technology" (A Special Issue), *October* no. 53, New York, 1990.

Hume1 Hjum, D. (Hume, D.), *O merilu ukusa,* IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.

Hun1 Hundić, A. (ed.), *Situacija Grupa šestorice autora 1975-1978,* Galerija Karas, Zagreb, 1985.

Hunt1 Hunter, S., *American Art of The 20th Century,* Thames and Hudson, London, 1973.

Hunt2 Hunter, S., "American Scenes and Symbols", iz Hunt1.

Hunt3 Hunter, S., "Action Painting: The Heroic Generation", iz Hunt1.

Hunt4 Hunter, S., "Sculpture for an Iron Age", iz Hunt1.

Hunt5 Hunter, S., "The Crisis in Painting", iz Hunt1.
Hunt6 Hunter, S., "The Aesthetics of Boredom: Abstract Painting Since 1960", iz Hunt1.
Hunt7 Hunter, S., "Recent Sculpture: Assemblage, Minimalism and Earthworks", iz Hunt1.
Hunt8 Hunter, S., "Art as Action and Idea", iz Hunt1.
Huss1 Huserl, E. (Husserl, E.), *Ideja fenomenologije - pet predavanja,* BIGZ, Beograd, 1975.
Hut1 Hutcheon, L., *The Politics of Postmodernism,* Routledge, London, New York, 1989.
Hut2 Hačion, L. (Hutcheon, L.), *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
Hux1 Huxley, M., Witts, N. (eds.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, London, 1996.

I

Ibr1 Ibrahimović, N. (ed.), "Kulturalni studij i drugo" (temat), *Razlika/Différance* br. 3-4, Tuzla, 2003.
Ignj1 Ignjatović, A., *Arhitektonski počeci Dragiše Brašovana 1906-1919*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2004.
Ili1 Ilić, A. (ed.), *Weekend Art: Hallelujah the Hill 1996-2000*, web site Frac Languedoc Roussillon, 1998.
Ili2 Ilić, A. B., Nenadić, D. (eds.), *Tomislav Gotovac*, Hrvatski filmski savez i Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.
Im1 Imdahl, M., *Izbor tekstova,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.
Imi1 "Imitation und Mimesis" (temat), *Kunstforum* bd. 114, Köln, 1991.
Inc1 Ince, K., *Orlan – Millennial Female,* Berg, Oxford, 2000.
Inf1 *Informel u suvremenom španjolskom slikarstvu,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.
Ing1 Ingarden, R., *Doživljaj, umetničko delo i vrednost,* Nolit, Beograd, 1975.
Ing2 Ingarden, R., *Ontologija umetnosti*, KZ Novog Sada, Novi Sad, 1991.
Inn1 Innes, C., *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London New York, 1993.
Int1 "Interkulturalnost na primjeru kazališta" (temat), *Treći program hrvatskog radija* br. 32. Zagreb, 1991.
Intern1 *International Theatre Exposition*, Steinway-Building, New York, 1926.
Io1 Jonesko, E. (Ionesco, E.), *Pozorišno iskustvo,* IP Vuk Karadžić, Beograd, 1965.
Io2 Jonesko, E. (Ionesco, E.), *Pozorište; sabrana dela,* Paideia, Beograd, 1997.
Irig1 Irigaray, L., *Ja, ti, mi – za kulturu razlike*, Ženska infoteka, zagreb, 1999.
Irig2 Irigaray, L., "The Stage Setup", iz Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.
Irig3 Irigaray, L., "Gesta v psihoanalizi", *Delta* št. 1-2, Ljubljana, 2000.
Irwin1 Irwin (eds.), "East Art Map" (temat), *New Moment* no. 20, Ljubljana, 2002.
Isa1 Isaak, J. A., *Feminism and Contemporary Art – The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Rotledge, London, 1996.
Ise1 Isenberg, A., *Aesthetics and the Theory of Criticism,* University Press of Chicago, 1973.
Ist1 "Istraživanja mistike" (temat), *Treći program RB* br. 54, Beograd, 1982.
Ita1 "Italijanski likovni futurizam" (temat), *Delo* br. 1, Beograd, 1982.
Itt1 Itten, J., *Umetnost boje*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1973.
Itt2 Itten, J., *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus*, Thames and Hudson, London, 1975.
Iv1 Ivanjek, Ž. (ed.), "Peto razdoblje - zbirka tekstova", *Quorum* br. 5, Zagreb, 1987.
Ive1 Iveković, R., "Misao je putovanje", *Teorija* br. 1-2, Beograd, 1982.
Ive2 Iveković, R., "Postmoderna otvorena sistematika razrješenja u *mekoj* misli", *Republika* br. 10-12, Zagreb, 1985.
Ive3 Iveković, R. (ed.) "Interes i razlika" (temat), *Filozofska istraživanja* br. 1, Zagreb, 1986.
Ivek1 Iveković, S., *Ženska kuća 1998-2002.*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2003.
Ivš1 Ivšić, R., *U nepovrat - Članci, razgovori i dokumenti 1956-1989,* GZH, Zagreb, 1990.

J

Jab1 Jablan, S., *Teorija simetrije i ornament,* APXAIA, Beograd, 1984.
Jac1 Jacob, M. J., "Art in the Age of Regan: 1980-1988", iz Goldstein, A., Jacob, M. J., Gudis, C. (eds.), *A Forest of Signs - Art in the Crisis of Representation,* The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989.

Jac2 Jacob, M. J. (ed.), *Mario Merz at MOCA*, Fabbri Editori, Milano, 1989.
Jaf1 Jaffé, H. L. C., *Picasso*, IP Jugoslavija, Beograd, 1967.
Jaf2 Jaffe, H. (ed.), *De Stijl*, Thames and Hudson, London, 1970.
Jaf3 Jaffe, H., "Geometrijska apstrakcija - Počeci, osnovice, razvoj", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.
Jag1 Jagose, A., *Queer Theory*, Melbourne University Press, Victoria, 1998.
Jak1 Jakobson, R., "Lingvistika i poetika", iz *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966.
Jam1 Džejmson, F. (Jameson, F.), "Idealizam, realizam, materijalizam", iz *Marksizam i forma*, Nolit, Beograd, 1974.
Jam2 Jameson, F., "Postmodernism and Consumer Society", iz Foster, H. (ed.), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983.
Jam3 Džejmson, F., (Jameson, F.), *Političko nesvesno*, Rad, Beograd, 1984.
Jam4 Jameson, F., "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future", iz Wallis, B. (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.
Jam5 Jameson, F., "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizam", iz "Moderna i post-moderna" (temat), *Kulturni radnik* br. 3, Zagreb, 1985.
Jam6 Jameson, F., "Politika teorije: ideološka stanovišta u sporu oko postmodernizma", iz "Rasprave o modernizmu i postmodernizmu" (temat), *Marksizam u svetu* br. 4-5, Beograd, 1986.
Jam7 Jameson, F., "Spoznajna kartografija", *Quorum* br. 1, Zagreb,1991.
Jam8 Jameson, F., *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992.
Jam9 Jameson, F., *Postmodernizem*, Analecta, Ljubljana, 1992.
Jam10 Jameson, F., *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.
Jam11 Jameson, F., *Brecht and Method*, Verso, London, 2000.
Jan1 Janecek, G., *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1984.
Jani1 Janik, A., Toulmin, S., *Wittgenstein's Vienna*, A Touchstone Book, New York, 1973.
Jans1 Janson, H. W., *Istorija umetnosti*, Jugoslavija, Beograd, 1969.
Jar1 "Derek Jarman" (temat), *Moment* br. 14, Beograd, 1989.
Jar2 Jarman, D., *Up in the Air Collected Film Scripts*, Wintage, London, 1996.
Jaus1 Jaus, H.R. (Jauss, H.R.), *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.
Jay1 Džej, M. (Jay, M.), *Dijalektička imaginacija – Povijest frankfurtske škole i instituta za socijalno istraživanje*, 1923-1950., IP Svjetlost, Sarajevo i Globus, Zagreb, bez godine objavljivanja.
Jay2 Jay, M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Tweintieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.
Jay3 Jay, M., "Vračanje pogleda. Ameriški odziv na francosko kritiko okulocentrizma" iz "Modeli kulturne zgodovine. Estetika. Filozofske rasprave. Filozofija znanosti" (temat), *Filozofski vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1995.
Jay3 Jay, M., *Cultural Semantics – Keywords of our Time*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1998.
Jay4 Jay, M., "For Theory", iz Jay3.
Jay5 Jay, M., "The Academic Woman as Performance Artist", iz Jay3.
Jen1 Jensen, R., "Damaged Speech. On Recent Political Art", M/E/A/N/I/N/G no. 9, New York, 1991.
Jenc1 Dženks, Č. (Jencks, C.), *Moderni pokreti u arhitekturi*, IRO Građevinska knjiga, Beograd, 1982.
Jenc2 Dženks, Č. (Jencks, C.), *Jezik postmoderne arhitekture*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1985.
Jenc3 Jencks, C., *The New Classicism in Art and Architecture*, Rizzoli, New York, 1987.
Jenc4 Jencks, C., "Postavangarda", *Život umjetnosti* br. 50, Zagreb, 1991.
Jenn1 Jennings, M., "Agricultural, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic", *October* no. 93, New York, 2000.
Jere1 Jeremić-Molnar, D., Molnar, A., *Mit, Ideologija i misterija u teatrologiji Riharda Vagnera Prsten Nibelunga i Parsifal*, Zavod za udžbenike i znanstavna sredstva, Beograd, 2004.
Jerm1 Jerman, Ž., Stilinović, M., Stilinović, S., Vučemilović, F., katalog, Galerija Nova, Zagreb, 1976.
Jerm2 Jerman, Ž., *Moja godina*, Studio GSU, Zagreb, 1978.

Jerm3 Jerman, Ž., *Moja godina 1977.*, SCCA – Zagreb, Zagreb, 1997.
Jian1 Jiang, J., "The Extermination or the Prosperity of Artists? Mass Art in Mid-Twentieth Century China", *Third Text* vol.18 issue2, Routledge, London, 2004.
Joa1 Joachimides, C. M., Rosenthal, N., Schmied, W. (eds.), *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert - Malerei und Plastik 1905-1985,* Prestel-Verlag, München, 1986.
Johan1 Johansen, J. D., Larsen, S. E., *Uvod u semiotiku*, Croatiliber, Zagreb, 2000.
John1 Johnson, E. H., *Claes Oldenburg,* Penguin Books, England, 1971.
Johns1 Johnson, B., "Okvir referencije: Poe, Lacan, Derrida", iz Biti, V., *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
Johnso1 Johnson, D., Johnson M., *The Age of Illusion - Art and Politics in France 1918-1940,* Thames and Hudson, London, 1987.
Johnson1 Johnson, D., "A Post-Retinal Documenta", *Art in America* no. 10, New York, 1997.
Jok1 Jokić, V. (ed.), *Simbolizam*, Obod, Cetinje, 1967.
Jon1 Jones, A., Stephenson, A. (eds.), *Performing the Body - Performing the Text*, Routledge, London, 1999.
Jon2 Jones, A., Warr, T. (eds.), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000.
Jon3 Jones, A., "Body", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Jon4 Jones, A., *Irrational Modernism – A Neurasthenic History of New York Dada*, The MIT Press, Cambridge MA., 2004.
Jones1 Jones, R.T., Glass, P. (eds.), *Music by Philip Glass*, Da Capo Press, New York, 1995.
Jos1 Joseph, B. W., *Random Order – Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Jov1 Jovanov, J., *Demistifikacija apokrifa. Dadaizam na jugoslovenskim prostorima 1920-1922,* Apostrof, Novi Sad, 1999.
Jova1 Jovanović, V., *Siromašno pozorište*, FDU i Naučna knjiga, Beograd, 1992.
Jow1 Jowitt, D. (ed.), *Meredith Monk*, PAJ Books, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1997.
Jud1 Judd, D., *Complete Writings 1959-1975 \ Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the editor Reports Statements Complaints,* The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, New York, 1975.
Jud2 Judd, D., "The shaped canvas", iz Jud1.
Jud3 Judd, D., "Specific object", iz Jud1.
Jud4 Judd, D., *Sculptures 1965-87,* Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.
Jud5 Judd, D., *Complete Writings 1975-1986,* Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.
Jud6 Judd, D., *Donald Judd,* Edition Cantz, Stuttgart, 1989.
Juds1 Judson, W. D. (ed.), *American Landscape Video - The Electronic Grove,* The Carnegie Museum of Art, Pittsburg Penn, 1988.
Jug1 *Jugoslovenska dokumenta '87,* Sarajevo, 1987.
Jug2 *Jugoslovenska dokumenta '89,* Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, 1989.
Juk1 Jukić, S. (ed.), *Arhitektura u teatru / Robert Wilson*, PZPP Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1991.
Jukić1 Jukić, T., *Zazor, nadzor, sviđanje – Dodiri književnog i vizualnog u britanskom 19. stoljeću*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2002.
Jun1 Jung, K. G. (Jung, C. G.), *Odabrana dela I-V*, Matica srpska, Novi Sad, 1978.
Jun2 Jung, C. (ed.), *Man and his Symbols*, Pan Books, London, 1978.
Jun3 Jung, C. G., *Psihologija i alkemija*, Naprijed, Zagreb, 1984.
Jun4 Jung, C. G., "Simbolika mandale", iz . Jun3
Jun5 Jung, C. G., "Alkemistička simbolika u religijsko-povijesnome okviru", iz Jun3.
Jur1 Jurman, U., "Cindy Sherman in ženskost kot maškarada", *Delta* št. 1-2, Ljubljana, 2000.

K

Kac1 Kachur, L., *Displaying the Marvelous – Marcel Duchamp, Slavador Dali, and Surealist Exhibition*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.

Kad1 Kadava, E., *Reči svetlosti – Teze o fotografiji istorije*, Beogradski krug, Beograd, 2002.

Kah1 Kahn, D., Whitehead, G. (eds.), *Wireless Imagination \ Sound, Radio and The Avant-Garde*, The MIT Press, Cambridge MA, 1992.

Kah2 Kahn, D., *Noise, Water, Meat – A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Kai1 Kaiser, L., Barnett, J., *Like They Are Now: Electronic Artwork Texts*, Queen St. Auckland, New Zeland, 1991.

Kala1 Kalajić, D., "Od realizma do hiperrealizma", *Umetnost* br. 41-42, Beograd, 1975.

Kala2 Kalajić, D., "Pogled, iz post-modernog doba", *Umetnost* br. 48, Beograd, 1976.

Kali1 Kalinovska, M., Newman, M. (eds.), *The Analytical Theatre: New Art from Britain*, Independent Curators Incorporated, New York, 1987.

Kan1 Kandinsky, V., "O problemu oblika", *Život umjetnosti* br. 7-8, Zagreb, 1968.

Kan2 Kandinski, V., "O duhovnom u umjetnosti", *Umetnost* br. 37, Beograd, 1974.

Kan3 Kandinsky, W., *Point and Line to Plane*, Dover, New York, 1979.

Kane1 Kane, S., *Complete Plays*, Methuen Drama, London, 2001.

Kant1 Kant, I., *O lepom i uzvišenom*, Grafos, Beograd, 1988.

Kant2 Kant, I., *Kritika čistog uma*, BIGZ, Beograd, 1990.

Kant3 Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991.

Kant4 Kant, I., "Nominalna definicija uzvišenog" iz Kant3 .

Kante5 Kanter, R., *Commitment and Community - Communes and Utopias in Sociological Perspectives*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1973.

Kantor1 Kantor, T., "Representation Loses More and More Its Charm" (1955), iz *Tadeusz Kantor Metamorphoses*, Galerie de France, Paris, 1982.

Kantorg1 Kantor, S.G., *Alfred H. Barr Jr. and the Intelectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Kap1 Kaplan, A. E., *Psychoanalysis and Cinema*, London, Routledge, 1990.

Kapo1 Kapoor, A., *Anish Kapoor*, 44th Venice Biennale, Venice, 1990.

Kapr1 Kaprow, A., *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1961.

Kapr2 Kaprow, A., Kelly, J., *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley, 2005.

Kapu1 Kapus, S., *Ugrabljeni slikar*, Moderna galerija, Ljubljana, 1998.

Karg1 Karginov, G., *Rodchenko*, Thames and Hudson, London, 1979.

Karm1 Karmel, P. (ed.), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, MOMA i Harry N. Abrams, New York, 1999.

Karo1 Karolyi, O., *Modern American Music: From Charles Ives to the Minimalists*, Cygnus Arts, London, 1996.

Kars1 Karshan, D. C., "The Seventies: The Post-Object Art", *Studio International* vol. 180 no. 925, London, 1970.

Kass1 *Fotográfiák Kassák Lajosról 1915-1967*, Kassák Múzeum, Budapest, 1992.

Kass2 *Kassák Az Európai Avantgárd Mozgalmakban 1916-1928*, Kassák Múzeum, Budapest, 1994.

Kass3 Kassák, L., *MA – Buch* (reprint, 1923.), Kassák Museum, 1999.

Kat1 Katz, J., "The Art of Code: Jasper Johns & Robert Rauschenberg", iz Chadwick, W., de Courtivron, I. (eds.), *Significant Others – Creativity & Intimate Partnership*, Thames and Hudson, London, 1996.

Katz1 Katz, V. (ed.), *Black Mountain College – Experiment in Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Kau1 Kaufman, R., "Aura, Still", *October* no. 97, New York, 2001.

Kauff1 Kauffman, L. S., *Bad Girls and Sick Boys – Fantasies in Contemporary Art and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1998.

Kay1 Kaye, N., *Art into Theatre. Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.

Kay2 Kaye, N., *Site-Specific Art, Performance, Place and Documentation*, Routledge, London, 2000.

Keen1 Keen, G., la Rue, M. (eds.), *Underground graphics*, Academy, New York, 1970.

Kele1 Kelemen, B., "Kompjuter i vizuelna istraživanja", iz *Tendencije 5*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1973.

Kele2 Kelemen, B., "Prije i oko nove tendencije", iz *4. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970.

Kele3 Kelemen, B., Putar, R. (eds.) "Dijalog sa strojem", *Bit international*, Zagreb, 1971.

Kelley1 Kelley, M., Welchman, J.C. (eds.), *Foul Perfection – Essays and Criticism*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Kelln1 Kellner, H., Ankersmit, F., (eds.), *A New Philosophy of History*, Reaktion Books, London, 1995.

Kellnerd1 Kellner, D., *Medijska kultura – Studije kulture, identiteta i politika između modernizma i postmodernizma*, Clio, Beograd, 2004.

Kelly1 Kelly, M., *Imagining Desire: Mary Kelly, Selected Writings*, The MIT Press, Cambridge MA, 1997.

Kem1 Kemal, S., Gaskell, I. (eds.), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1991.

Kemp1 Kemp, W., "Narrative", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Kempe1 Kemper, P. (ed.), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

Kene1 Kenez, P., *Cinema & Soviet Society 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Kenn1 Kennick, W. E., *Art and Philosophy - Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979.

Kent1 Kent, S., *Shark-Infested. Waters: The Saatchi Collection of British Art in the 1990s*, London, 1994.

Ker1 Kermauner, T., "Humanistička kritika i reistička ne-kritika", iz *Eseji i kritike*, Narodna knjiga, Beograd, 1978.

Ker2 Kermauner, T., "X + (-) 1 = ?", *Nova revija* br. 13-14, Ljubljana, 1983.

Ker3 Kermauner, T., Pogačnik, M., "OHO - Šempas 1963-1985", iz M. Pogačnik, *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*, Založba Obzorja, Maribor, 1986.

Kern1 Kern, S., *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1983.

Kes1 Keser, I. (ed.), "*Weekend Art Newspaper*", *After the Wall*, Museum of Modern Art, Stockholm, 1999.

Kha1 Khanna, M., *Yantra - The Tantric Symbol of Cosmic Unity*, Thames and Hudson, London, 1979.

Kib1 "Kiberkultura" (temat), *Časopis za kritiko znanosti* št. 166-167, Ljubljana, 1994.

Kinetika1 *Kinetika*, Museum des 20. Jahrhunderts Schweizergarten, Wien, 1967.

Kip1 Kipke, Ž. (ed.), *Kunstwelt Politics*, Zagreb, 1981.

Kip2 Kipke, Ž., "O mehanizmu integralnog slikarstva", *Pitanja* br. 4-5, Zagreb, 1983.

Kip3 Kipke, Ž., "Filmska histerija: Mala povijest jedne bolesti", *Moment* br. 11-12, Beograd, 1988.

Kip4 Kipke, Ž., *Iluminatori novog ciklusa*, Biblioteka Quorum, Zagreb, 1989.

Kip5 Kipke, Ž., "Lože (ne)ravnoteže \ estetika gustog postavljanja slika", iz Kip4.

Kip6 Kipke, Ž., "Anti kolekcija i njezin vlasnik", iz Kip4.

Kipp1 Kippenberger, M., "Clean Thoughts" (intervju), *Artscribe* no. 90, London, 1992.

Kir1 Kirby, M. (ed.), *Happenings - An Illustrated Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1966.

Kiv1 Kivy, P., *Philosophies of Arts. An Essay in Differences*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Klee1 Klee, P., *Pedagogical Sketchbook*, Faber and Faber, London, 1972.

Klee2 *Paul Klee, Notebooks, Volume 1 - The Thinking Eye*, Lund Humphries, London, 1978.

Klee3 *Paul Klee - Die Zwitschermaschine und andere Grotesken*, Eulenspiegel Verlag, Berlin, 1982.

Klein1 *Yves Klein 1928-1962, Selected writings*, The Tate Gallery, London, 1974.

Klein2 *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.

Klo1 Klotz, H., *The History of Postmodern Architecture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1988.

Klo2 Kloc, H. (Klotz H.), *Umetnost u XX veku / moderna - postmoderna - druga moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.

Kn1 Knežević, S. (ed.), *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, 1999.

Kne1 Knežević, R., Davidović, D. (eds.), *Acezantez*, MIC Koncertne direkcije, Zagreb, 1999.

Kni1 Knifer, J., *Arbeitsprozess Tübingen*, Edition Dacić, Tübingen, 1975.

Kni2 Knifer, J. "Zapisi", *Život umjetnosti* br. 35, Zagreb, 1983.

Kni3 Knifer, J., "Intervju", iz *YU - Frakcija jugoslavenske kulture*, Franjevački samostan Široki Brijeg, 1990.

Kno1 Knott, R., "The Myth of the Androgyne", *Artforum*, New York, Nov. 1975.

Kob1 Kobialka, M. (ed.), *A Journey Through Other Spaces – Essays and Manifestos, 1944-1990 – Tadeusz Kantor*, University of California Press, Berkeley, 1993.

Koc1 Kocur, Z., Leung, S. (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell, Oxford, 2005.

Kod1 "Kodovi predstavljanja i kriza znaka u savremenom filmu" (temat), *Filmske sveske* br. 2, Beograd, 1984.

Kog1 "Kognitivna estetika" (temat), *Časopis za kritiko znanosti* št. 194, Ljubljana, 1999.

Kola1 Kolakovski, L. (Kolakowski, L.), *Filozofija pozitivizma*, Prosveta, Beograd, 1972.

Kola2 Kolakovski, L. (Kolakowski, L.), *Glavni tokovi marksizma III*, BIGZ, Beograd, 1985.

Kola 3 Kolakovski, L. (Kolakowski, L.), "Trocki", iz Kola2.

Kola4 Kolakovski, L. (Kolakowski, L.), "Antonio Gramši – komunistički revizionizam", iz Kola2.

Kola5 Kolakovski, L. (Kolakowski, L.), "Đerđ Lukač – um u službi dogme", iz Kola2.

Kola6 Kolakovski, L. (Kolakowski, L.), "Frankfurtska škola i kritička teorija", iz Kola2.

Kola7 Kolakovski, L. (Kolakowski, L.), "Herbert Markuze - marksizam kao utopija nove ljevice", iz Kola2

Kola8 Kolakovski, L. (Kolakowski, L.), "Letimičan pogled na promjene marksizma posljednjih godina", iz Kola2.

Kolb1 Kolbowski, S., Nixon, M. (eds.), "Feminist issues" (temat), *October* no. 71, New York, 1995.

Kole1 Kolešnik, Lj. (ed.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti - izabrani tekstovi*, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999.

Kole2 Kolešnik, Lj. (ed.), *Radoslav Putar - Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1998.

Kole3 Kolešnik, Lj. (ed.), *Hrvatska likovna kritika 50ih - Izabrani tekstovi*, Društvo povijesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1999.

Kolib1 Kolibaš, D., "Oblikovno i ono supstancijalno – pristup iznalaženju mjere bez-zavičajnosti ljudske slobode", *Pitanja* br.1, Zagereb, 1969.

Kolib2 Kolibaš, D., *Rez*, Biblioteka *Pitanja*, Zagreb, 1969.

Kolib3 Kolibaš, D., "bog in človek v procesu sveta", *Problemi* št. 76, Ljubljana, 1969.

Kolib4 Kolibaš, D., "Scena: metafora, kozmetika, koreografija", *Prolog* br. 5, Zagreb, 1969.

Kolib6 Kolibaš, D., "(identičnost, struktura, razlika)", *Pitanja* br.9, Zagereb, 1970.

Kolib7 Kolibaš, D., "zrcaljenje zrcala", *Pitanja* br.10-11, Zagereb, 1970.

Kolib8 Kolibaš, D., "loquere /ut/ videam /te (u pohvali *mass media*)", *Pitanja* br.12, Zagereb, 1970.

Kolib9 Kolibaš, D., "hoc igitur, corpus", *Pitanja* br.12, Zagereb, 1970.

Kolib10 Kolibaš, D., "uze zavrata", *Pitanja* br.13-14, Zagereb, 1970.

Kolib11 Kolibaš, D., "tua res agitur ('kraj filozofije i zadatak mišljenja' u psihoanalitičkom iskustvu jacquesa lacana)", *Pitanja* br.15, Zagereb, 1970.

Kolib12 Kolibaš, D., "fainesthai fallós / (po)kazati falos-", *Pitanja* br.19, Zagreb, 1970.

Kolib13 Kolibaš, D., "meditacija o…", *Pitanja* br. 26-27, Zagereb, 1971.

Kolib14 Kolibaš, D., "ob-račun: l'obl(litter)ation", *Problemi Razprave* št. 128-132, Ljubljana, 1973.

Kolib15 Kolibaš, D., "šala mala", *Problemi Razprave* št. 141-144, Ljubljana, 1974.

Kom1 Komelj, M., "Umetnostna zgodovina in kritika", *M'ars* št. 1, Ljubljana, 1989.

Komp1 *Kompjuteri, Grafika, Film, Muzika, Laserska grafika*, Göethe Institut, München, 1974.

Kompj1 "Kompjuterska vizuelna istraživanja", iz *Tendencije 5*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1973.

Kon1 Kontova, H., Anđel, J., "ČSSR fotografija", *Spot* br. 11, Zagreb, 1978.

Kons1 Konstantinović, Z., *Ekspresionizam*, Obod, Cetinje, 1976.

Kons2 Konstantinović, Z., "Intuicija", iz *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.

Kons3 Konstantinović, Z., "Hermeneutika", iz Kons2.

Kons4 Konstantinović, Z., "Konkretna poezija", iz Kons2.

Kons5 Konstantinović, Z., "Pozitivistički metod u nauci o književnosti", iz Kons2.

Kons6 Konstantinović, Z., "Vizuelna poezija", iz Kons2.

Konst1 *Konstruktivna umetnost - Elementi i principi*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

Konstp1 *Konstruktivizam u Poljskoj 1923-1936: grupe Blok, Praesens, A.R.*, Muzej savremene umentosti, Beograd, 1979.

Kool Koolhaas, R., *Conversation with Students*, Architecture at Rice 30, Rice University School of Architecture - Princeton Architectural Press, Houston - New York, 1996.

Koo2 Koolhaas, R., *Delirious New York: A Retrospective Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, 1997.

Koo3 Koolhaas, R., *S, M, L, XL*, The Monacelli Press, 1998.

Koo4 Koolhaas, R., Sasen, S., Abel, C., Augé, M., *Mestomorfoze*, Žepna zbirka, Sorosov center za sodobne umetnosti, Ljubljana, 1999.

Koo5 Koolhaas, R., "Junkspace", *October* no. 100, New York, 2002.

Kop1 Kopicl, V., "Bazični esej \ Kritičko - apologetski osvrt na "Kvadrat" Slobodana Tišme", *Index* br. 209, Novi Sad, 1970.

Kop2 Kopicl, V., "Tekstovi", iz Radojičić, M. (ed.), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

Kop2 Kopicl, V. (ed.), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.

Kop3 Kopicl, V., "Writings of Death and Entertainment: Textual Body and (De)composition of Meaning in Yugoslav Neo-avant-garde and Post-Avant-garde Literature, 1968-1991", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories - Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Kopič1 Kopič, M. (ed.), "Umjetnost i filozofija" (temat), *Delo* br. 11-12, Beograd, 1990.

Kord1 Kordić, R., "Učenje Žaka Lakana", *Treći program RB* br. 49, Beograd, 1980.

Kord2 Kordić, R., Žižek, S., Jerotić, V., Trebješanin, Ž., Flego, G., "Nagon smrti i druga topika", *Treći Program RB* br. 63, Beograd, 1984.

Kord3 Kordić, R., "Psihoanalitička prevara", iz Radojičić, M., Potrč, M., Miščević, N., Kordić, R., Šuvaković, M., Belić, Z. i Lakan, Ž. (Lacan J.), "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.

Kord4 Kordić, R., "Psihoanalitički diskurs (po Lakanu)", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Kord5 Kordić, R., "Postmoderni subjekt pripovedanja", simpozijum "Postmoderna", rukopis, Sarajevo, 1988.

Kord6 Kordić, R., "Boromejski čvor i umetnost", *Ovdje* br. 291-292, Pogorica, 1993.

Kord7 Kordić, R., *Subjekt teorijske psihoanalize*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

Kord8 Kordić, R., *Psihoanalitički diskurs*, Naučna knjiga, Beograd, 1997.

Kord9 Kordić, R., "Označitelj i njegovo odredište", iz Kord8.

Kord10 Kordić, R., "RSI struktura", iz Kord8.

Kord11 Kordić, R., *Autobiografsko pripovedanje*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.

Kord12 Kordić, R., *Jezičke igre*, IP Filip Višnjić, Beograd, 2003.

Kors1 Korsmeyer, C., "Delightful, Delicious, Disgusting", *JAAC* vol. 60 no. 3, 2002.

Kos1 Kostelanetz, R. (ed.), *The Theatre of Mixed Means - An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*, The Dial Press Inc, New York, 1968.

Kos2 Kostelanetz, R. (ed.), *Aesthetics Contemporary*, Prometheus Books, Buffalo, New York, 1976.

Kos3 Kostelanetz, R. (ed.), *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Prometheus Books, Buffalo, 1982.

Kos4 Kostelanetz, R. (ed.), *Text Sound Texts*, W. Morrow and Company INC, New York, 1980.

Kos5 Kostelanetz, R., "My Art Work Entitled 'On holography'", *Leonardo* no. 1, Pergammon Press, Oxford, 1980.

Kos6 Kostelanetz, R. (ed.), *Writings on Glass. Essays, Interviews, Criticism*, Schirmer Books, New York, 1997.

Kos7 Kostelanetz, R. (ed.), *Writings about John Cage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996.

Kosu1 Kosuth, J., *Notebook on water 1965-66*, autorsko, izdanje, New York, 1970.

Kosu2 Kosuth, J., "Art After Philosophy", *Studio international*, October, November, December, London, 1969. Prijevod: "Umetnost posle filozofije", iz Radojičić, M., (ed.), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

Kosu3 Košut, J. (Kosuth, J.), "Uvodna beleška", iz Radojičić, M., (ed.), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

Kosu4 Kosuth, J., *Investigationen über Kunst & Problem kreise seit 1965*, Kunstmuseum, Luzern, 1973.

Kosu5 Kosuth, J., "(Notes) on an 'Anthropologized' Art", iz *Kunst bleibt Kunst: Projekt '74*, Kunsthalle, Köln, 1974.

Kosu6 Kosuth, J., "The Artist as Anthropologist", *Fox* no. 1, New York, 1975.

Kosu7 Kosuth, J., (ed.), *An Anti-Catalogue, The Catalogue Committee of Artists Meeting for Cultural Change*, New York, 1977.

Kosu8 Kosuth, J., *The Making of Meaning - Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965,* Staatsgalerie Stuttgart, 1981.

Kosu9 Kosuth, J., "Within the Context: Modernism and critical practice", iz Kosu8.

Kosu10 Kosuth, J., "History For", *Flesh Art* no, 143, Milan, 1988.

Kosu11 Kosuth, J., "No Exit", *Artforum,* New York, Mart 1988.

Kosu12 Kosuth, J., *Interviews 1969-1989,* Edition Patricia Schwarz, Stuttgart, 1989.

Kosu13 Kosuth, J., *Exchange of Meaning - Translation in the Work of Joseph Kosuth,* ICC* MUHKA, Antwerpen, 1989.

Kosu14 Kosuth, J., *Art After Philosophy and After - Collected Writings, 1966-1990,* The MIT Press, Cambridge MA, 1990.

Kosu15 Kosuth, J., *Ludwig Wittgenstein and the Twentieth-Century Art, The Play of the Unsayable,* Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1990.

Kosu16 Kosuth, J., *No Exit,* Edition Cantz, Germany, 1991.

Kosu17 Kosuth, J., *Parable (Ex Libris, Kafka),* Belvedere, Praha, 1992.

Kosu18 Kosuth, J., *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum,* New Press, New York, 1992.

Koš1 Košir, M., "Gabrijel Stupica: Slikanje je za mene jedini mogući odgovor na sve ono što me dodiruje", *Moment* br. 21, Beograd, 1991.

Košč1 Koščević, Ž., *Ispitivanje međuprostora,* Znaci, Zagreb, 1978.

Košč2 Koščević, Ž., "Poštanske pošiljke", iz Košč1.

Košč3 Koščević, Ž., "Talijanska transavangarda", *Dometi* br. 5, Rijeka, 1982.

Košč4 Koščević, Ž. (ed.), *Tendencije avangardi u hrvatskoj umjetnosti 1919-1941,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1983.

Košč5 Koščević, Ž. (ed.), *Ivana (Koka) Tomljenović / Bauhaus Dessau 1929-1930,* Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1983.

Košč6 Koščević, Ž. (ed.), *Zbirka Marie-Luise Betlheim / Bauhaus Weimar,* Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1984.

Košč7 Koščević, Ž. (ed.), *Venecijanski biennale i jugoslovenska moderna umjetnost 1895-1988,* Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1988.

Košč8 Koščević, Ž. (ed.), *Julije Knifer - Meandar, iz Tübingena 1973-1988,* Galerije grada Zagreba, 1989.

Košč9 Koščević, Ž. (ed.), *Zentrum Zagreb -- Skulptur in Kroatien 1950-1990,* Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 1994.

Košč10 Koščević, Ž., *Kartografi - Geo-gnostičke projekcije za 21. stoljeće,* Muzej suvremene umejtnosti, Zagreb, 1997.

Košn1 Košnik, M., "Kibernetika za humaniste in vpliv ponovitve na pojmovanje vnebohoda", iz "Kiberkultura" (temat), *Časopis za Kritiko Znanosti* št. 166-167, Ljubljana, 1994.

Kot1 Kotz, L., "Post-Cagean Aesthetics and the *Event* Score", *October* no. 95, New York, 2001.

Kov1 Kovač, L., *Konteksti,* Meandar, Zagreb, 1997.

Kov2 Kovač, L., *Edita Schubert,* Horetzky, Zagreb, 2001.

Kov3 Kovač, L., *Kodovi identiteta – eseji o suvremenim vizualnim umjetnostima,* Meandar, Zagreb, 2001.

Kov4 Kovač, L. (ed.), *Katarzyna Kozyra,* Muzej suvremene umjetnosti. Zagreb, 2001.

Kov5 Kovač, L., Podnar, G., *Goran Petercol – Radna monografija,* Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

Kov6 Kovač, L. (ed.), *Uzorci vidljivosti,* La Biennale di Venezia, Museo Fortuny – San Marco – San Beneto, Venezia, 2003.

Kov7 Kovač, L., "(Im)possible Photographs", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991,* The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Koz1 Kozloff, M., *Renderings - Critical Essays On A Century of Modern Art,* Simon and Schuster, New York, 1968.

Koz2 Kozloff, M., "Assemblage", iz Koz1.

Koz3 Kozloff, M., "The Poetics of Softness", iz Koz1.

Koz4 Kozloff, M., "Kritički i povijesni problemi fotografije", *Dometi* br. 9-10, Zadar, 1984.
Koz5 Kozloff, M., *Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.
Kr1 Kralj, L., *Teorija drame*, DZS, Ljubljana, 1998.
Kram1 Kramer, L., *Classical music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley, 1995.
Kranj1 Kranjc, I., "Dogajanje v sodobnem britanskem kiparstvu", *M'ars* br. 3, Ljubljana, 1989.
Krau1 Kraus, Ž. (ed.), *Julije Knifer*, Ikona Gallery, Venezia, 1997.
Kraus1 Krauss, R., *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, The MIT Press, Cambridge MA, 1971.
Kraus2 Krauss, R., "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October* no. 1, New York, Spring 1976.
Kraus3 Krauss, R., "Jasper Johns. The Functions of Irony", *October* no. 2, New York, 1976.
Kraus3 Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977.
Kraus4 Krauss, R., "Tanktotem: Welded images", iz Krau3.
Kraus5 Krauss, R., "Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi", iz Krau3.
Kraus6 Krauss, R., "Light, motion, theatre", iz Krau3.
Kraus7 Krauss, R., "Architects' drawings/Artists' Building", iz *Drawings: The pluralist decade*, 39th Venice Biennale, 1980.
Kraus8 Krauss, R., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge MA, 1985.
Kraus9 Krauss, R., "The Notes on the Index: Part 1", iz Krau8.
Kraus10 Krauss, R., "Notes on the Index: Part 2", iz Krau8.
Kraus11 Krauss, R., "Grids", iz Krau8.
Kraus12 R. Krauss, "Sculpture in the Expended Field", iz Krau8. Prijevod: "Kiparstvo u proširenom polju", Quorum br. 5, Zagreb, 1989.
Kraus13 Krauss, R., "No More Play", iz Krau8.
Kraus14 Krauss, R. (ed.), *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbevile Press, New York, 1986.
Kraus15 Krauss, R., "Using Language to do Business as Usual", iz Bryson, N., Holly, M. A., Moxey, K. (eds.), *Visual Theory - Painting and Interpretation*, Polity Press, Oxford, 1991.
Kraus16 Krauss, R., *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1993.
Kraus17 Krauss, R., *Cindy Sherman 1979-1993*, Rizzoli, New York, 1993.
Krauss18 Krauss, R., "*Michel, Bataille et moi*", *October* no. 68, New York, 1994.
Kraus19 Krauss, R., Bois, Y-A. (eds.), *L'informe. Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.
Kraus20 Krauss, R., Bois, Y-A. (eds.), *Formless – A User's Guide*, Zoone Books, New York, 1997.
Kraus21 Krauss, R., Michelson, A., Bois, Y-A., Buchloh, B. H. D., Foster, H., Hollier, D., Kolbowski, S. (eds.), *October. The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997.
Kraus22 Krauss, R., *"A Voyage on the North Sea" Art in the Age of the post-medium condition*, Thames and Hudson, London, 1999.
Kraus23 Krauss, R., *The Picasso Papers*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
Kraus24 Krauss, R., *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
Kraus25 Krauss, R., "Perceptual Inventory", *October* no. 88, New York, 1999.
Kray1 Kraynak, Janet (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words – Writings and Interviews*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Kreč1 Krečič, P., *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Založba Obzorja, Maribor, 1989.
Kreč2 Krečič, P., "Architecture in Former Yugoslavia: From the Avant-garde to the Postmodern", iz Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Kref1 Kreft, L., "Avangarda i retrogarda", iz *Umetnost i progres*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988.
Kref2 Kreft, L., Erjavec, A., Paetzold, H., *Kultura kot alibi*, Komunist, Ljubljana, 1988.
Kref3 Kreft, L., *Spopad na umetnički levici (med vojnama)*, DZ Slovenije, Ljubljana, 1989.
Kref4 Kreft, L., "Postmoderni subjekt in umetnost \ Strategija in taktika dezintegracije", *M'ars* br. 2, Moderna Galerija, Ljubljana, 1990.

Kref5 Kreft, L., *Estetika in poslanstvo*, ZPS, Ljubljana, 1994.

Kref6 Kreft, L., *Karel Teige – Na drugi obali – z dvema esejima K. Teigea u prevodu Franeta Jermana*, ZPS, Ljubljana, 1996.

Kref7 Kreft, L., *Zjeban od Absolutnega – perspektivovci in perspektivaši: portret skupine*, ZPS, Ljubljana, 1998.

Kref8 Kreft, L., "Rekviem za avantgardo in moderno?", iz Zabel, I., Ilich Klančnik, B. (eds.), *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, Moderna galerija, Ljubljaba, 1998.

Kref9 Kreft, L., "Ljubljana", iz Benson, T. O. (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

Kref10 Kreft, L., "Umetnost i politika: slučaj teatra", *TkH*, br. 3, Beograd, 2002.

Kref11 Kreft, L., "Umetniško delo v obdobju hegemonije blagovne forme", iz "Hegemonija in globalizacija v kulturi" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003.

Kref12 Kreft, L., "Tartullian i Hegelova romantična forma umetnosti", *TkH* br. 6, Beograd, 2003.

Kref13 Kreft, L., "Politike avangarde u Centralnoj Evropi", *TkH* br. 8, Beograd, 2004.

Krim1 Krims, A. (ed.), *Music/Ideology – Resisting the Aesthetic*, Amsterdam, G+B Arts International, 1998.

Kris1 Kristeva, J. "Problemi strukturiranja teksta", *Delo* br. 1, Beograd, 1971.

Kris2 Hristeva, J. (Kristeva, J.), "Ekspanzija semiotike", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974.

Kris3 Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1974.

Kris4 Kristeva, J. (ed.), *Prelaženje znakova*, Svjetlost, Sarajevo, 1979.

Kris5 Kristeva, J., *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980.

Kris6 Kristeva, J., "Semiotika - kritička nauka i\ili kritika nauke", *Književna kritika* br. 5, Beograd, 1983.

Kris7 Kristeva, J., "Heretika ljubavi", iz "Žensko pismo" (temat), *Republika* br. 11-12, Zagreb, 1983.

Kris8 "Interview with Julia Kristeva", *Flash art* no. 126, Milano, 1986.

Kris9 Kristeva, J., *Soleil Noir: Depression et Mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987.

Kris10 Kristeva, J., *Tales of Love*, Columbia University Press, New York, 1987.

Kris11 Kristeva, J. , *Moći užasa - Ogled o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.

Kris12 Kristeva, J., *Language the Unknown – An Initiation into Linguistics*, Columbia University Press, New York, 1989.

Kris13 Kristeva, J., "Samuraji", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1991.

Kris14 Kristeva, J., *Strangers top Ourselves*, Columbia University Press, New York, 1991.

Kris15 Kristeva, J., "Robert Wilson", *Art Press* no. 191, Paris, 1993.

Kris16 Kristeva, J , *Time & Sense – Proust and the Experience of Literature*, Columbia University Press, New York, 1996.

Kris17 Kristeva, J., "Modern Theatre Does Not Take (a) Place", iz Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

Kris18 Kristeva, J., *The Sense and Non-Sense of Revolt – The Power and Limits of Psychoanalysis*, vol. 1, Columbia University Press, New York, 2000.

Kris19 Kristeva, J., *Lingvistični teksti – razprave*, Edicija Artes, Koper, 2001.

Kris20 Kristeva, J., *Psihoanalitski teksti – razprave*, Edicija Artes, Koper, 2001.

Kris21 Kristeva, J., *Intimate Revolt – The Power and Limits of Psychoanalysis*, vol. 2, Columbia University Press, New York, 2002.

Krie1 Kriesche, R. (ed.), *Animal Art*, Galeria Hosche, Graz, 1987.

Krie2 Kriesche, R. (ed.), "Animal Art", iz "Kunst und Ökologie" (temat), *Kunstforum* bd. 93, Köln, 1988.

Krl1 Krleža, M., "Dijalektički antibarbarus", *Pečat*, br. 8-9, Zagreb, 1939.

Krl2 Krleža, M., *Likovne studije*, NIŠRO Oslobođenje, Sarajevo, 1985.

Kro1 Kroker, A., Cook, D., *Postmodern Scene: Experimental Culture and Hyper-Aesthetics*, St. Martin, New York, 1986.

Krp1 Krpan, E. (ed.), *Muzički biennale Zagreb 1961-1991*, MIC Koncertne direkcije, Zagreb, 1991.

Kru1 Kruger, B., *Remote Control – Power, Cultures, and the World of Appearances*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994.

Kuch1 Kuchling, H. (ed.), *Oskar Schlemmer: Man – Teaching notes from the Bauhaus*, Lund Humphries, London, 1971.
Kud1 Kudiš, N., "Crta - od šibice do udaljenog horizonta", *Dometi* br. 9, Rijeka, 1990.
Kue1 Kuenzli, R. E. (ed.), *New York Dada*, Willis Locker & Owens, New York, 1986.
Kue2 Kuenzli, R. E. (ed.), *Dada and Surrealist Film*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.
Kug1 "Kugla-Glumište" (temat), *Gordogan* br. 1, Zagreb, 1979.
Kuh1 Kun, T. (Kuhn, T.), *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.
Kuh2 Kun, T. (Kuhn, T.), "Prećutno znanje i intuicija", iz Kuh1.
Kuhn1 Kuhn, A., *The Power of the Image - Essays on Representation and Sexuality*, Routledge, London, 1985.
Kuk1 Kukić, B., *Put u zamak - Eseji o Leonidu Šejki*, Rad, Beograd, 1993.
Kukla1 Kukla, A., *Social Constructivism and the Philosophy of Science*, Routledge, New York, 2000.
Kult1 Kultermann, U. (ed.), *Monochrome malerei: Eine neue Konzeption*, Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1960.
Kult2 Kultermann, U., *Art-Events and Happenings*, Mathews Miller Dunbar, London, 1971.
Kult3 Kultermann, U., *Radikaler Realismus*, Ernst Wasmuth, Tübingen, 1972.
Kun1 Kunst, B., *Nemogoče telo. Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*, *Maska*, Ljubljana, 1999.
Kun2 Kunst, B., "Strategije izvođenja", *TkH* br. 5, Beograd, 2003.
Kuns1 "Kunst und Ökologie" (temat), *Kunstforum* bd. 93, Köln, 1988.
Kunst1 "Kunst und Humor I" (temat), *Kunstforum* bd. 120, Köln, 1993.
Kunst2 "Kunst und Humor II" (temat), *Kunstforum* bd. 121, Köln, 1993.
Kunstler1 "Künstlergruppen - Von Der Utopie Einer Kollektiven Kunst" (temat), *Kunstforum* Bd. 116, Nov-Dez. 1991.
Kupka1 *František Kupka: ulja, akvareli, gvaševi, crteži*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1969.
Kus1 Kusik, V., Brejc, T., Denegri, J. (eds.), *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974-1980*, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1982.
Kus2 Kusik, V., "Nacionalsocijalizam i *izopačena umjetnost*", *Moment* br. 13, Beograd, 1989.
Kusp1 Kuspit, D., "A Phenomenological Approach to Artistic Intention", *Artforum*, New York, Jan. 1974.
Kusp2 Kuspit, D., "Činovi agresije: nemačko slikarstvo danas", iz Denegri, J., Pejić, B., Lušić, T., Prodanović, M. (eds.), "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.
Kusp3 Kuspit, D., "'Bildwechsel': osvajanje sloboda", iz Denegri, J., Pejić, B., Lušić, T., Prodanović, M. (eds.), "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.
Kusp4 Kuspit, D., *The Critic is Artist: The Intentionality of Art*, Contemporary American Art Critics no. 2, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.
Kusp5 Kuspit, D., "Wittgensteinean Aspects of Minimal Art", iz Kusp4.
Kusp6 Kuspit, D., *Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.
Kusp7 Kuspit, D., "Novi (?) ekspresionizam: umetnost kao oštećena roba", iz Kusp6.
Kusp8 Kuspit, D., "Jedini koji praktikuje dijalektički stav - Razgovor sa Donaldom Kuspitom", *3+4* br. G, Beograd, 1985.
Kusp9 Kuspit, D., "Material as Sculptural Metaphor", iz Brown Turrell, J., Singerman, H., (pr.), *Individuals - A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.
Kusp10 Kuspit, D., "Concerning the Spiritual in Contemporary Art", iz Tuchman, M., (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.
Kusp11 Kuspit, D., "Kritičar je Umetnik - razgovor", *Moment* br. 6-7, Beograd, 1986.
Kusp12 Kuspit, D., "Flak from the 'Radicals': The American Case against Current German Painting", iz Wallis, B. (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.
Kusp13 Kuspit, D., "Arakawa", *Flash Art* no. 133, Milano, 1987.
Kusp14 Kuspit, D., "The Magic Kingdom of The Museum", *Artforum*, New York, April 1992.
Kusp15 Kuspit, D., "Richard Princes's Psychopathic America", *Artforum*, New York, May 1992.
Kusp16 Kuspit, D., *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1993.

Kusp17 Kuspit, D., "The Wit, Wise Humour", iz Kusp16.
Kut1 Kuthy, S., *Sophie Taeuber - Hans/Jean Arp*, Kunstmuseum, Bern, 1988.
Kuz1 Kuzmić, Z., (ed.), *Koncept – Međunarodna izložba suvremene fotografije*, Hrvatski fotosavez, Zagreb, 1996.
Kwon1 Kwon, M., *One Place after Another – Site-Specific Art and Location Identity*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

L

Lab1 Laban, R., *Život za ples (sjećanja)*, Naklada MD, Zagreb, 1993.
Lac1 Lacan, J., "RSI", *Ornicar?* no.6, Paris, 1976.
Lac2 Lakan, Ž. (Lacan, J.), *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983.
Lac3 Lakan, Ž. (Lacan, J.), "Prevrat subjekta i dijalektika želje u Frojdovskom nesvesnom" iz Lac2.
Lac4 Lacan, J., "O užitku", iz *Knjiga XX ŠE 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985.
Lac5 Lacan, J., "Pismo o ljubezni in duši", iz *Knjiga XX ŠE 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985.
Lac6 Lacan, J., *XI Seminar - Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
Lac7 Lacan, J., "Subjekt i drugi", iz Lac6.
Lac8 Lakan, Ž. (Lacan, J.), "Kolutovi Kanapa", iz Radojičić, M., Potrč, M., Miščević, N., Kordić, R., Šuvaković, M., Belić, Z. i Lakan, Ž. (Lacan, J.), "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.
Lac9 Lacan, J., *Hamlet*, Analecta, Ljubljana, 1988.
Lac10 Lacan, J., *Etika Psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1988.
Lac11 Lacan, J., "Kant with Sade", *October* no. 51, New York, 1989.
Lac12 Lacan, J., "Televizija" (temat), *Eseji* št. 3 (*Problemi* št. 3), Ljubljana, 1993.
Lac13 Lacan, J., "Na Balkonu Jeana Geneta", *Frakcija*, br. 5, Zagreb, 1997.
Lad1 Ladović, J., *Vilko Gecan*, Art Studio Azinović d.o.o, Zagreb, 1997.
Lae1 Laerman, K., "Od Apo do apokalipse - Rezignacija i radosna znanost na primjeru Petera Sloterdijka", iz Kemper, P., (ed.), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.
Laer1 Laertije, D., *Život i mišljenje istaknutih Filozofa*, BIGZ, Beograd, 1973.
Lag1 Lagache, D., *Psihoanaliza*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.
Lah1 Lahoda, V., "František Kupka's Creation in Visual Art: *Organic* and Czech Connections", *Umění* no. 1, Praha, 1996.
Laib1 Laibach Kunst, "Akcija v imenu ideje", *Nova revija* br. 13-14, Ljubljana, 1983.
Lamb1 Lambert, C., "Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's *Trio A*", *October* no. 89, New York, 1999.
Lame1 Lamelas, D. (ed.), *Publication*, Nigel Greenwood INC Ltd, London, 1971.
Lams1 Lamster, M. (ed.), *Architecture and Film*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.
Lan1 Lancaster, R. N., di Leonardo, M. (eds.), *The Gender sexuality Reader – Culture, History, Political Economy*, Routledge, New York, 1997.
Land1 Lander, D., Lexier, M. (eds.), *Sound by artists*, Toronto, 1990.
Lando1 Landow, G. P. (ed.), *Hyper/Text/Theory*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1994.
Lands1 "Landscape in Art" (temat), *Studio International* vol. 196 no. 999, London, 1983.
Lane1 Lane, J., "Digital Zapatistas", *TDR* vol. 47 no. 2 (T178), New York, 2003.
Lang1 Lang, B. (ed.), *The Concept of Style*, Cornell University Press, 1987.
Langer1 Langer, S., *Feeling and Form*, Routledge & Kegan, London, 1963.
Langer2 Langer, S. K., *Filozofija u novome ključu - Proučavanje simbolike razuma, obreda i umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1967.
Langer3 Langer, S. K., "Lik", *Dometi* br. 7, Rijeka, 1983.
Lao1 "Laokoon psihoanalize" (temat), *Delo* br. 10, Beograd, 1984.
Lap1 Laplanche, J., Pontalis, J.-B., *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec i Naprijed, Zagreb, 1992.
Laq1 Laqueur, T. W., *Solitary Sex – A Cultural History of Masturbation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Lasc1 Lasch, C., *The Culture of Narcissism*, Norton, New York, 1978.

Lash1 Lash, S., *Sociologija postmodernizma*, ZPS, Ljubljana, 1993.
Lau1 de Lauretis, T., *Technologies of Gender – Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987.
Lau2 de Lauretis, T., *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, University of Indiana Press, Bloomington, 1994.
Lavin1 Lavin, M., *Clean New World – Culture, Politics, and Graphic Design*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.
Lavr1 Lavrentiev, A., *Varvara Stepanova: A Constructivist Life*, Thames and Hudson, London, 1988.
Law1 Lawlor, R., *Sacred Geometry - Philosophy and Practice*, Thames and Hudson, London, 1982.
Laws1 Lawson, T. (ed.), *A Fatal Attraction: Art and the Media*, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, 1982.
Laws2 Lawson, T., "The Future is Certain", iz Brown Turrell, J., Singerman, H. (eds.), *Individuals - A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.
Laz1 Lazarov M. P., Savić, M., Drašković, M., *Primeri ideosema*, autorsko izdanje, Beograd, 1983.
Laz2 Lazarov M. P., "Metamuzika: jezik i transmedijalnost", *Dometi* br. 12, Rijeka, 1983.
Lazić1 Lazić, R., Rnjak, D. (eds.), *Estetika modernog teatra*, IP "Vuk Karadžić", Beograd, 1976.
Lazić2 Lazić, R. (ed.), *Filozofija pozorišta od Platona do Kamija*, Foto futura, Beograd, 2004.
Laf1 Lefer, A., "Uvod u modernost", *Treći program RB* br. 33, Beograd, 1977.
Lea1 Leach, N. (ed.), *Rethinking Architecture – A Reader in Cultural Theory*, Routledge, London, 1997.
Lee1 Lee, P. M., "Bridget Riley's Eye / Body Problem", *October* no. 98, New York, 2001.
Lee2 Lee, P.M., *Object to be Destroyed – The Work of Gordon Matta-Clark*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.
Lee3 Lee, P.M., *Chronophobia - On Time in The Art of the 1960s*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.
Leff1 Leffingwell, E., "Becoming Man Ray", *Art in America* no. 3, New York, 2004.
Lég1 *Léger and Purist Paris*, The Tate Gallery, London, 1970.
Legg1 A. Legg (ed.), *Sol LeWitt*, The Museum of Modern Art, New York, 1978.
Legr1 Legrand, F. C., "Vasarely - uklapanje umetnika u novi svet", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.
Legr2 Legrand, F. C., "O znaku i otvorenom delu", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.
Leh1 Lehmann, H.-T., "Rhizoome en Machine", *De Appel* no. 3-4, Amsterdam, 1981.
Leh2 Lehmann, H.-T., *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd, 2004.
Len1 Lenz, I., Eckstein, B. (eds.), *Real Life! Aktuelle Videokunst aus Zagreb*, IFA – Galerie, Stuttgart - Bonn, 1996.
Lepo1 Leposavić, R. (ed.), "Dada Clipping" (temat), *New Moment* no. 15, Beograd, 2001.
Lepp1 Leppert, R., *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1995.
Lep2 Leppert, R. (ed.), *Theodor W. Adorno: Essays on Music*, University of California Press. Berkeley, 2002.
Let1 *Lettrisme et hypergraphie*, Ed. Georges Fall, Paris, 1972.
Leva1 Levaja, T., "Kubofuturizam / glazba", iz Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde 9*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1993.
Levi1 Levi, N., "*Judge for Yourselves!* – The *Degenerate Art* Exhibition as Political Spectacle", *October* no. 85, New York, 1998.
Levin1 Levin, D. J. (ed.), *Opera Through Other Eyes*, Stanford University Press, Stanford, 1994.
Levind1 Levin, D. M., *The Opening of Vision: Nihilism and the Post-Modern Situation*, Routledge, London, 1987.
Levinas1 Levinas, E., "Drugi me se tiče" (intervju), iz "Postmoderna aura (III)", *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.
Levinas2 Levinas, E., *Totality and Infinity - An Essay on Exteriority*", Duquesne University Press, Pitsburgh, 1992.
Levis1 Levi-Strauss, C., *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 197?
Levis2 Levi-Stros, K. (Levi-Strauss, C.), "Struktura i forma", *Treći program RB* br. 34-5, Beograd 1977.
Levis3 Levi-Stros, K. (Levi-Strauss, C.), *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1978.
Levis4 Levi-Stros, K. (Levi-Strauss, C.), *Mitologike I, II, III*, Prosveta, BIGZ, Beograd, 1980, 1982, 1983.
Lew1 LeVit, S. (LeWitt, S.), "Stavovi o konceptualnoj umetnosti", iz Radojičić, M. (ed.), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

Lew2 LeWitt, S., *Wall Drawings 1984-1988,* Kunsthalle Bern, 1989.

Lew3 LeWitt, S., Baume, N., *Incomplete Open Cubes*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.

Ley1 Leymarie, J., *Fauves and Fauvism,* Rizzoli, New York, 1987.

Lh1 Lhote, A., *O pejzažu*, Mladost, Zagreb, 1956.

Lin1 Lindenberger, H., *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

Lin2 Lindenberger, H., "Regulated Anarchy: John Cage's *Europeras 1 & 2* and the Aesthetics of Opera", iz Lin1.

Ling1 "Lingvistika" (temat), *Treći program RB* br. 18, Beograd, 1973.

Link1 Linker, K., "Representation and Sexuality", iz B. Wallis (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation,* The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.

Link2 Linker, K. (ed.) *Difference: On Representation and Sexuality,* ICA, London, 198

Lip1 Lipovecki, Ž. (Lipovetsky G.), *Doba praznine. Ogledi o savremenom individualizmu*, Književna zajednica Novoga Sada, Novi Sad, 1987.

Lipp1 Lippard L. R. (ed.), *Pop Art*, Jugoslavija, Beograd, 1967.

Lipp2 Lippard L. R., "Evropa i Kanada", iz Lipp1.

Lipp3 Lippard L. R., "Eros Presumptive", iz Battcock, G. (ed.), *Minimal Art - A Critical Anthology,* E. P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.

Lipp4 Lippard L. R., Chandler, J., "The Dematerialization of art", *Art International* vol. XII no. 2, New York, 1968. Prijevod: "Dematerijalizacija umetnosti", *Ideje* br. 6, Beograd, 1979.

Lipp5 Lippard L. R., *Changing - Essays in Art Criticism,* A Dutton Paperback, New York, 1971.

Lipp6 Lippard L. R., "New York Letter: Rejective Art", iz Lipp5.

Lipp7 Lippard L. R., "Sol LeWitt: Nonvisual Structures", iz Lipp5.

Lipp8 Lippard L. R., "Eccentric Abstraction", iz Lipp5.

Lipp9 Lippard L. R., "Raznolikost u jedinstvu - Novi geometrijski stilovi u Sjedinjenim Američkim Državama", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I,* Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

Lipp10 Lippard L. R., *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...,* Studio Vista, London, 1973.

Lipp11 Lippard L. R., "The Geography of Street Time: A Survey of Street Works Downtown", iz *New York - Downtown Manhattan: SoHo,* Akademie der Künste, Berlin, 1976.

Lipp12 Lippard L. R., "The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art", *Art in America,* New York, May-June 1976.

Lipp13 Lippard L. R., *Eva Hesse,* New York University Press, 1976.

Lipp14 Lippard L. R., *From the Centre - Feminist essays on Women's Art,* Dutton Paperback, New York, 1976.

Lipp15 Lippard L. R., *Overlay - Contemporary art and The Art of Prehistory,* Pantheon Book, New York, 1983.

Lipp16 Lippard L. R., "Homes and Graves and Gardens", iz Lipp15.

Lipp17 Lippard L. R., "Feminism and Prehistory", iz Lipp15.

Lipp18 Lippard L. R., *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America,* Pantheon Books, New York, 1990.

Liss1 Lissitzky, E., Arp, H. (eds.), *Die Kunstismen – Les Ismes De L'Art – The Isms of Art*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach, Zürich, Münich, Leipzig, 1925.

List1 Lista, G., *Futurism*, Art Data, Milano, 1986.

Liv1 Livingstone, M., *Pop Art - A Continuing History,* Thames and Hudson, London, 1990.

Loc1 Lochhead, J., Auner, J. (eds.), *Postmodern Music – Postmodern Thought*,Routledge, New York, 2002.

Lodd1 Lodder, C., "Soviet Constructivism", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004

Lodg1 Lodge, D., *Načini modernog pisanja – metafora, metonimija i tipologija moderne*, Globus / Stvarnost, Zagreb, 1988.

Lodg2 Lodge, D., "Metafora i metonimija", iz Lodg1.

Lon1 Long, R., "Pet, šest, pokupi pruće \ Sedam, osam, pravo ga položi", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Kulture Istoka - vizuelna umetnost Zapada XX veka" (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986.

Loo1 Loos, A., *Ornament i zločin*, Mladost, Zagreb, 1952.

Lot1 Lotman, J., *Predavanja is strukturalne poetike*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1970.
Lot2 Lotman, J. M., "Problemi opće teorije umjetnosti", iz Pejović, D. (ed.), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.
Lot3 Lotman, J. M., "Ogledi iz tipologije kulture", *Treći program RB-a* br. 23, Beograd, 1974.
Lot4 Lotman, J. M., *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Institut za film, Beograd, 1976.
Lot5 Lotman, J., *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.
Lot6 Lotman, J. M., Boris A. Uspenski, "Mit – ime - kultura", iz "Škola, iz Tartua" (temat), *Treći program RB* br. 42, Beograd, 1979.
Lot7 Lotman, J. M., "Ograničavanje i razvijanje semiotičkih sistema", iz "Škola, iz Tartua" (temat), *Treći program RB* br. 42, Beograd, 1979.
Lot8 Lotman, J. M., "Jedan dinamički model semiotičkog sistema", iz "Škola iz Tartua" (temat), *Treći program RB* br. 42, Beograd, 1979.
Lot9 Lotman, J.M., *Semiosfera: U svetu mišljenja : Čovek – tekst – semiosfera – istorija*, Svetovi, Novi Sad, 2004.
Lotr1 Lotringer, S,. "Disorienting the Reader / La Découverte de l'Amérique" (Interview par Elie During), *Art Press* no. 246. Paris, 1999.
Lotr2 Lotringer, S., Cohen, S. (eds.), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001.
Lotr2 Lotringer, S., Cohen, S., " Introduction: A few Theses on French Theory in America", iz *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001.
Lotr3 Lotringer, S., " Doing Theory", iz S. Lotringer, S. Cohen (eds.), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001.
Lou1 Louis, E., Stooss, T. (eds.), *Die Sprache der Kunst - Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Kunsthalle Wien, Wien, 1993.
Louppe1 Louppe, L., "Hybrid Bodies", *Art Press* no. 209. Paris, 1996.
Louppe2 Louppe, L., "Julia Kristeva: Capital Visions" (interview), *Art Press* no. 235. Paris, 1998.
Lovin1 Lovink, G. (ed.), *Uncanny Networks – Dialogues with the Virtual Intelligentsia*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
Lovr1 Lovrić, M., "Uvod u fotografiju", iz Denegri, J. (ed.), *Teme i funkcije medija fotografije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.
Love1 Lovejoy, M., *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.
Lub1 Lubich, R. (ed.), *Arte d'avanguardia e mass-media: La poesia visiva*, Firenze, 1977.
Luc1 Lucie-Smith, E., *Umjetnost danas, od apstraktnog ekspresionizma do hiperealizma*, Mladost, Zagreb, 1978.
Luc2 Lucie-Smith, E., "Poslijeratna Evropa", iz Luc1.
Luc3 Lucie-Smith, E., "Nova apstrakcija", iz Luc1.
Luc4 Lucie-Smith, E., "Op-art i kinetička umjetnost", iz Luc1.
Luc5 Lucie-Smith, E., "Assemblage i neodada", iz Luc1.
Luc6 Lucie-Smith, E., "Happening i ambijentalna umetnost", iz Luc1.
Luc7 Lucie-Smith, E., "Pop-art u Americi", iz Luc1.
Luc8 Lucie-Smith, E., "Pop-art kao internacionalni stil", iz Luc1.
Luc9 Lucie-Smith, E., "Hiperrealizam", iz Luc1.
Luc10 Lucie-Smith, E., *Art in the Seventies*, Phaidon, Oxford, 1983.
Luc11 Lucie-Smith, E., "Pattern Painting", iz Luc10.
Luc12 Lucie-Smith, E., "Homo-Erotic", iz Luc10.
Luc13 Lucie-Smith, E., "Erotic heterosexual", iz Luc10.
Luc14 Lucie-Smith, E.,, "Erotic feminist", iz Luc10.
Luc15 Lucie-Smith, E., "Kinky", iz Luc10.
Luc16 Lucie-Smith, E., "Figurative Painting", iz Luc10.
Luč1 Lučić, M. (ed.), *Geometrije*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990.
Luk1 "Lukač i budimpeštanski filozofski krug" (temat), *Treći program RB* br. 50, Beograd, 1981.
Lukš1 Lukšić, I. (ed.), *Soc-art. Tekstovi i kritika*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 1998.

Lukš2 Lukšić, I. (ed.), *Šezdesete. Zbornik*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2000.

Luš1 Lušić, T. (ed.), "Umetnost i katastrofa. Transavangarda" (temat), *Gradina* br. 4, Niš,

Lüt1 Lützler, H., "O položaju nauke o umetnosti", iz Bulatović, D. (ed.), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3-4, Beograd, 1988.

Ly1 Lyons, J. (ed.), *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Peregrine Smith Books and Rochester, New York, 1987.

Lyo1 Lyotard, J. F., *Discours, figure: Un essai d'esthetique*, Klincksieck, Paris, 1971.

Lyo2 Lyotard, J. F., *Dérive à partir de Marx et Freud*, U.G.E, Paris, 1973.

Lyo3 Lyotard, J. F., *Economie libidinale*, Paris, 1974.

Lyo4 Liotar, Ž. F. (Lyotard, J. F.), *Fenomenologija*, BIGZ, Beograd, 1980.

Lyo5 Lyotard, J. F., "The Sublime and the Avant-Garde", *Artforum*, April 1984.

Lyo6 Liotar, Ž. F. (Lyotard, J. F.), *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.

Lyo7 Liotar, Ž. F. (Lyotard, J. F.), "Metode: jezičke igre", iz Lyo6.

Lyo8 Lyotard, J. F., *Pacific Wall*, The Lapis Press, Venice CA, 1989.

Lyo9 Lyotard, J. F., "Djelo kao vlastita pragmatika", *Quorum* br. 5-6, Zagreb, 1989.

Lyo10 Lyotard, J. F., "Rad i pismo Daniela Burena", *Quorum* br. 5-6, Zagreb, 1989.

Lyo11 Lyotard, J. F., "Adorno kao đavo", iz "Postmoderna aura (I)" (temat), *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989.

Lyo12 Lyotard, J. F., *Postmoderna protumačena djeci - Pisma 1982- 1985*, August Cesarec, Zagreb, 1990.

Lyo13 Lyotard, J. F., *Duchamp's TRANS/formers*, The Lapis Press, , Venice Cal, 1990.

Lyo14 Liotar, Ž. F. (Lyotard, J. F.), *Raskol*, IK Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1991.

Lyo15 Liotar, Ž. F. (Lyotard, J. F.), "Vrsta govora, norma", iz Lyo14.

Lyo16 Lyotard, J. F., "The Unconscious as Mise-en-Scène", iz Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

Lyo17 "Lyotard" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003.

M

Maca1 MacAloon, J., John J., (eds.), *Teaching Performance Studies*; *Critical Theory and Performance*; *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, PA: Institute for the Study of Human Issue, Philadelphia, 1984.

Mach1 Machiedo, V. (ed.), *Francuski nadrealizam (uz antologijski izbor tekstova) I*, Konzor, Zagreb, 2002.

Mach2 Machiedo, V. (ed.), *Francuski nadrealizam (uz antologijski izbor tekstova) II*, Konzor, Zagreb, 2002.

Mack1 Mackay, D. S., "Pragmatism", iz Ferm, V. (ed.), *A History of Philosophical Systems*, Littlefield, Adams & Co. Totowa N.J, 1968.

Macla1 MacLagan, D., *Creation Myths*, Thames and Hudson, London, 1979.

Madž1 *Madžarska avangarda*, Galerija likovnih umjetnosti, Muzej savremene umetnosti i Umjetnički paviljon, Osijek, Zagreb i Beograd, 1982.

Mag1 Magazinović, M., *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*, Planeta, Beograd, 1932.

Mag1 Magazinović, M., *Istorija igre*, Prosveta, Beograd, 1951.

Magic1 *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

Mah1 Mahsun, C. A. (ed.), *Pop Art and the Critics*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1987.

Mahs1 Mahsun, C. A. (ed.), *Pop Art: The Critica Dialogue*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1988.

Majak1 *Vladimir Majakovski 1893-1930*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, nedatirano.

Majer1 Majer, B., *Strukturalizam*, IC Komunist, Beograd, 1976.

Maka1 Makavejev, D., *WR: Mysteries of the Organism*, Avon, New York, 1972.

Mako1 Maković, Z., *Knifer do meandra*, Izložbeni salon Doma JNA, Zagreb, 1987.

Mako2 Maković, Z., Medarić, M., Oraić, D., Pavličić, P. (eds.), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1988.

Mako3 Maković, Z., *Julije Knifer*, Meandar, 2002.

Male1 Maleković, V. (ed.), *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1981.

Malev1 Malevitch, K., *Suprematism 34 drawings*, Gordon Fraser, London, 1974.

Malev2 Malévitch, K., Kroutchonykh, A., Matiouchine, M., Khlebnikov, V., *La Victoire Sur Le Soleil*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1976.

Malev3 Maljevič, K., *Nepredmetni svijet*, Galerija Nova, Zagreb, 1981.

Malloy1 Malloy, J. (ed.), *Women, Art, and Technology*, The MIT Prss, Cambridge MA, 2003.

Man1 de Man, P., "Otpor teoriji", *Književna Revija* br. 1-2, Osijek, 1997.

Man2 de Man, P., "Semiologija i retorika", iz M. Beker (ed.), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986.

Man3 Man, P. de, "Dijalog i dijalogizam", u *Bahtin i drugi*, Biti, V. (ed.), Naklada MD, Zagreb, 1992.

Mand1 Mandelbro, B., "Fraktali - geometrija prirode", *Treći program RB* br. 84, Beograd, 1990.

Mandi1 Mandić, B., *Porodica bistrih potoka*, Dnevnik, Novi Sad, 1989.

Mandić1 Mandić, M., Tišma, S., "Usaglašeni senzibilitet", *Polja* br. 143, Novi Sad, 1970.

Mandić2 Mandić, M., "Galerije", *Index* br. 202, Novi Sad, 1970.

Mandić3 Mandić, M., *Ruža lutanja 1*, Društvo prijatelja 'Ruže lutanja', Beograd, 1992.

Mandić4 Mandić, M., *Ruža lutanja 2*, Društvo prijatelja 'Ruže lutanja', Beograd, 1994.

Mang1 Mangelos, *Energija no. 9*, Narodno sveučilište Otokar Keršovani, Zagreb, 1979.

Mango1 Mangolte, B., "My History (The Intractable)", *October* no. 86, New York, 1998.

Manif1 *Manifesta 1 - Foundation European art manifestation*, Rotterdam, 1996.

Manif2 *Manifesta 2 - European biennial for contemporary art*, Luxembourg, 1998.

Manif3 *Manifesta 3 - European biennial for contemporary art (Borderline Syndrome. Energies of Defence)*, Ljubljana, 2000.

Mann1 Mann, P., *The Theory-Death of the Avant-Garde*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.

Mano1 Manovič, L., *Metamediji, izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001.

Mans1 Mansbach, S. A., *Modern Art in Eastern Europe – From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Manso1 Mansoor, J., "Piero Manzoni: *We Want to Organicize Disintegration*", *October* no. 95, New York, 2001.

Manz1 *Piero Manzoni - Paintings, reliefs & objects*, The Tate Gallery, London, 1974.

Marc1 Marchart, O., *Neoizem – Avantgarda in samozgodovinjenje*, Žepna zbirka, Sorosov center za sodobne umetnosti, Ljubljana, 2001.

Marco1 Marcoci, R. (ed.), *Here Tomorrow*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

Marcu1 Markuze, H. (H. Marcuse), "Uz novo određenje kulture", *Treći program RB* br. 10, Beograd, 1971.

Marcu2 Marcuse, H., *Kraj utopije / Eseji o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1978.

Marcu3 Marcuse, H., *Estetska dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb, 1981.

Marcu4 Marcuse, H., "Umjetnost, eros i civilizacija", iz Marc3.

Marcus1 Marcus, G., *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1989.

Marg1 Margolis, J., *Art and Philosophy*, The Harvester Press, Brighton, 1980.

Marg2 Margolis, J. (ed.), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics* (3. izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987.

Marg3 Margolis, J., "The Definition of Art", iz Marg2.

Marg4 Margolis, J., "The Interconnection of Art and History", iz Benjamin, A. (ed.), *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, Academy Editions London, St. Martin's Press New York, 1989.

Maria1 De Maria, W., *Two Very Large Presentations*, Moderna Museet, Stockholm, 1989.

Marin1 Marin, L., "Le Discourse de la Figure", *Critique* no. 270, Paris, 1969.

Marin2 Marin, L., *Etudes sémiologiques*, Klincksteck, Paris, 1971.

Marin3 Marin, L., *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977.

Marin4 Marin, L., "Toward a Theory of Reading in the Visual Arts", iz S. Suleiman, I. Grosman (eds.), *The Reader in the Text*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1980.

Marin5 Marin, L., "Elementi za slikovnu semiologiju", *Dometi* br. 7-9, Rijeka, 1981.

Marin6 Marin, L., "Kako čitati sliku", Miščević, N., Zinaić, M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti,* IC Rijeka, 1981.
Marin7 Marin, L., "Louis Marin - Figure, Disfigure, Transfigure" (temat), *Art Press* no. 177, Paris, 1993.
Marin8 Marin, L., *To Destroy Painting,* The University of Chicago press, Chicago, 1995.
Marin9 Marin, L., *Food for Thoughts,* John Hopkins University Press, Baltimore, 1997.
Marin10 Marin, L., "The Utopic Stage", iz Murray, L., (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought,* The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.
Mark1 Markov, V., *Russian Futurism: A History,* University of California Press, Berkeley, 1968.
Marko1 Marković, M., *Spomenik umetnosti,* Galerija studentskog kulturnog centra, Beograd, 1981.
Markov1 Marković, I. (ed.), *Cyberfeminizam (ver. 1.0),* Centar za ženske studije, Zagreb, 1999.
Marks1 *Marksizam - strukturalizam / istorija, struktura,* Delo, Nolit, Beograd, 1974.
Marku1 Markuš, S., *Matematička poetika,* Nolit, Beograd, 1974.
Markuš1 Markuš, Z., "*Zenit* i nadrealizam", *Delo* br. 2, Beograd, 1972.
Markuš2 Markuš, Z., "Zvezdani tragovi naše avangarde (Zenitove izložbe)", *Delo* br. 3, Beograd, 1974.
Markuš3 Markuš, Z., "Zenitistička poezija", *Delo* br. 3, Beograd, 1975.
Markuš4 Markuš, Z., "*Zenit* i *Der Sturm*", *Delo* br. 5, Beograd, 1976.
Markuš5 Markuš, Z., "*Zenitizam* i avangardni pokreti u Zapadnoj Evropi", *Delo* br. 3, Beograd, 1977.
Markuš6 Markuš, Z., "Dada Jok", *Umetnost* br.58, Beograd, 1978.
Markuš7 Markuš, Z., Sbutega-Markuš, O. (eds.), *Zenitizam,* IP Signature, Beograd, 2003.
Markušs1 Markuš, S., "Almodovar i kemp", iz *Poetika Pedra Almodovara,* Stubovi kulture, Beograd, 1998.
Marr1 Marranca, B. (ed.), *The Theatre of Images,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996.
Mart1 Martek, V., *Vlado Martek,* Izdanje Šimičić, Zagreb, 1991.
Mart2 Martek, V., *Martek & Tekst / Biografija Vlade Marteka,* 8. samizdat, Zagreb, 1993-94.
Mart3 Martek, V., *Akcije pisanja (Bol u tekstu 1977-1996.),* Naklada MD i SCCA, Zagreb, 1997.
Mart4 Martek, V., " Vlasta Delimar", *Camera Austria* no. 64, 1998.
Marti1 Martin, R. M., *The Meaning of Language,* The MIT Press, Cambridge MA, London, 1987.
Marti2 Martin, R. M., "Holism and Underdetermination", iz Marti1.
Martin1 Martinović, Ž., "Stvaralaštvo Pabla Pikasa - psihoanalitička studija", *Ovdje* br. 291-292, Podgorica, 1993.
Martina1 Martin, A., Wilson, A., "The Untroubled Mind" (1972.), *Flash Art* no. 41, Milano, 1973.
Mas1 Masheck, J., "Verist sculpture: Hanson and De Andrea", *Art in America* 60(6), New York, 1972.
Mas2 Masheck, J., "Neo Neo", *Artforum,* New York, Septembar 1979.
Masn1 Masnikosa, M., *Muzički minimalizam – američka paradigma i diferentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora,* Clio, Beograd, 1998.
Mass1 Massimo, T., "Iz Strasbourga: radikalna situacionistička estetika svakodnevnog života", iz *Historijat novih ljevica u Evropi (1956-1978),* Globus, Zagreb, 1979.
Massi1 Massironi, M., "Kritičke primjedbe o teoretskim prilozima unutar nove tendencije od 1959. do 1964. godine", iz *Nova tendencija 3,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.
Massu1 Massumi, B., *A Shock to Thought - Expression after Deleuze and Guattari,* Routledge, London, 2002.
Massu2 Massumi, B., *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Post-Contemporary Interventions),* Duke University Press, Durham, 2002.
Mast1 Mast, G., Braudy, L. (eds.), *Film Theory and Criticism - Introductory Readings,* Oxford University Press, Oxford, 1992.
Maš1 Mašić, R., *Mail art,* Klub književnih stvaralaca "Staze", Kula, 1980.
Math1 Mathieu, G., "O rasapu oblikâ", *Život umjetnosti* br. 7-8, Zagreb, 1968.
Matič1 Matičević, D., Gattin, M., Milovac, T. (eds.), *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas,* Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1993.
Matk1 Matković, S., *Fotobiografija,* Matica srpska, Novi Sad, 1985.
Matk2 Matković, S., *Knjiga - vizuelno-poetska istraživanja 1971-1978,* Osvit, Subotica, 1978.
Matt1 Mattick, P. Jr., "Context", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History,* The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Mayl Mayakovsky, V., Lissitzky, El, *For the Voice I-II*, The MIT Press, Cambridhe MA, 2000.

Mazl Mazin, V., "Times of Laziness", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Mccal McCaffery, S., *Prior to Meaning – The Protosemantic and Poetics*, Northwestern University Press, Evenston Ill., 2001.

Mccla1 McClary, S., *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1991.

Mccla2 McClary, S., "Introduction: A Material Girl in Bluebeard"s Castle", Mccla1.

Mccla3 McClary, S., *Conventional Wisdom. The Content of Musical Form*, University of California Press, Berkeley, 2000.

Mccla4 McClary, S., "Reveling in the Rubble: The Postmodern Condition", iz Mccla3.

Mcd1 McDonough, T., "Situacionist Space", *October* no. 67, New York, 1994.

Mcd2 McDonough, T., "Guy Debord and the Internationale situationiste" (A Special Number), *October* no. 79, New York, 1997.

Mcd3 McDonough, T. (ed.), *Guy Debord and the Situationist international – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

Mce1 McEvilley, T., "Yves Klein i ideje rozenkrojcera", iz Pejić, B. (ed.), "Umetnost i (ne)vidljivo" (temat), *Polja* br. 377-378, Novi Sad, 1990.

Mce2 McEvilley, T., *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Mce3 McEvilley, T., *Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, McPherson&C0., 2004.

Mcg1 McGowan, T., Kunkle, S., *Lacan and Contemporary Film*, Other, 2004.

Mch1 McHale, B., *Postmodernist Fiction*, Methuen, London, 1987.

Mck1 McKenzie, J., *Perform or Else: from discipline to performance*, Routledge, London-New York, 2001.

Mck2 McKenzie, J., "Izvedbena učinkovitost Demokracije", *Frakcija* br. 26-27, Zagreb, 2002-03.

Mclu1 McLuhan, M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGrav-Hill Paperback Edition, 1965.

Mclu2 McLuhan, M., Fiore, Q., *The Medium is the Massage*, Random House, New York, 1967.

Mclu3 Makluan, M. (McLuhan, M.), *Poznavanje opštila - čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd, 1971.

McSh1 McShine, Kynaston L. (ed.), *Information*, MOMA, New York, 1970.

Mee1 Meecham, P., "Realism and Modernism", iz Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Med1 "Mediala" (temat), *Gradac* br. 17-18, Čačak, 1977.

Medk1 *Emilia Medková 1928-1985*, Prague House of Photography, Prague, 1995.

Medv1 Medved, A., *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Edicija Artes, Obalne Galerije Piran, Piran, 1991.

Medv2 Medved, A., *Metka Krašovec*, EWO, Ljubljana, 1994.

Medv3 Medved, A., *Spisi in razlage – kritični eseji 1968-1996*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 1996.

Medv4 Medved, A., "Pomanjkljivosti Pirjevčeve interpretacije Heideggera", iz Medv2.

Medv5 Medved, A., "Beseda *o koncu* umetnosti", iz Medv2.

Medv6 Medved, A., "Prispevek k vprašanju novodobne umetnosti v času tehnike", iz Medv2.

Medv7 Medved, A., "Bit in/kot igra", iz Medv2.

Medv8 Medved, A., "Vprašanje o igri", iz Medv2.

Medv9 Medved, A., *Slovensko kiparstvo osamdesetih let*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 1997.

Medv10 Medved, A., *Sublimno in romanticizem v sodobnem slovenskem slikarstvu*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 1998.

Medv11 Medved, A., *Pregelj, Stupica, Bernard. Vprašanje kontinuitete slovenskega slikarstva*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 1999.

Medv12 Medved, A., *Ta taskulptura – filozofski esej*, Hyperion, Koper, 2000.

Medv13 Medved, A., *Figurativno slikarstvo od Pregelja do Marušiča*, Edicija Artes, Koper, 2001.

Medv14 Medved, A., *(Ne)uresničene razstave – Eseji o likovni umetnosti*, Hyperion, Koper, 2001.

Medv15 Medved, A., Fer, B., Nancy, J.-L., *Abstraktno slikarstvo od Mušiča do Rimeleja – abstraktno kot sublimno*, Edicija Artes, Galerija Loža, Koper, 2003.

Mejer1 Mejerholjd, V.E., *O pozorištu*, Nolit, Beograd, 1976.

Melv1 Melville, S., *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism*, Minneapolis, 1986.

Melv2 Melville, S., "Colour has not yet been named: Objectivity in Deconstruction", iz Brunette, P., Wills, D. (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts - Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1994.

Melv3 Melvil, S. (Melville, S.), "Psihoanaliza i mesto uživanja", iz "Teorijska psihoanaliza" (temat), *Treći program RB* br. 79, Beograd, 1988.

Melv4 Melville, S., "The Temptation of New Perspectives", *October* no. 52, New York, 1990.

Melv5 Melville, S., Readings, B. (eds.), *Vision and Textuality*, MacMillan, London, 1995.

Men1 Menna, F., *La Linea Analitica Dell'Arte Moderna*, Giulio Einaudi Editore, 1975. Prijevod: *Analitička linija moderne umetnosti*, Clio, Beograd, 2001.

Men2 Menna, F., "Za jednu analitičku liniju moderne umetnosti", *Student* br. 4, Beograd, 1977.

Men3 Menna, F., "Logička analiza umetnosti", *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979.

Men4 Menna, F., "Ikonički paradoksi hiperrealizma", *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979.

Men5 Menna, F., *Critica Della Critica*, Scritture Letture Feltrinelli, 1980.

Men6 Menna, F., "Kritika kritike", *Dometi* br. 7-8-9, Rijeka, 1981.

Men7 Menna, F., "Kritika kritike", *Dometi* br. 9-10, Rijeka, 1984.

Men8 Menna, F., "Pokret *Die Brücke* i rađanje ekspresionizma u Njemačkoj", *Život umjetnosti* br. 37-38, Zagreb, 1984.

Men8 Menna, F., *Tekstovi o modernoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984.

Men9 Menna, F., "Umetnost, kritika i društvena participacija", iz Men8.

Men10 Menna, F., *Proricanje estetskog društva - Eseji o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom pokretu*, SIC, Beograd, 1984.

Men11 Menna, F., *Moderni projekat umetnosti*, Press Express, Beograd, 1992.

Mer1 Merenik, L., "Jannis Kounellis - Rim, Napulj 1984-85", *Moment* br. 3-4, Beograd, 1986.

Mer2 Merenik, L. (ed.), "Italijanska post-kritika" (temat), *Moment* br. 5, Beograd, 1986.

Mer3 Merenik, L., *Beograd: osamdesete – nove pojave u slikarstvu i skulpturi 1979-1989 u Srbiji*; Prometej, Novi Sad, 1995.

Mer4 Merenik, L., *Ideološki modeli: srpsko sliakrstvo 1945-1968*, Beopolis Remont, Beograd, 2001.

Merle1 Merlo Ponti, M. (Merleau-Ponty, M.), *Oko i duh*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1968.

Merle2 Merleau-Ponty, M., *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.

Merle3 Merleau-Ponty, M., "Prostor", iz Merle2.

Mess1 Messerli, D. (ed.), *Language Poetries - An Anthology*, A New Direction Book, New York, 1987.

Mess2 Messerli, D. (ed.), *From the Other Side of The Century: A new American Poetry 1960-1990*, Sun&Moon Press, Los Angeles, 1994.

Meš1 Meštrović, M., "Što od umjetnosti traži život?", *Život umjetnosti* br. 1, Zagreb, 1966.

Meš2 Meštrović, M., "Slika suvremene civilizacije", *Život umjetnosti* br. 2, Zagreb, 1966.

Meš3 Meštrović, M., *Od pojedinačnog ka općem*, Mladost, Zagreb, 1967.

Meš4 Meštrović, M., "Socijalne tendencije u hrvatskom slikarstvu između dva rata", iz Meš3.

Meš5 Meštrović, M., "Gattin", iz Meš3.

Meš6 Meštrović, M., "Likovna umjetnost i likovna kultura", iz Meš3.

Meš7 Meštrović, M., "Umjetnost i arhitektura", iz Meš3.

Meš8 Meštrović, M., "Nove spoznaje u likovnoj umjetnosti", iz Meš3.

Meš9 Meštrović, M., "Dizajner", iz Meš3.

Meš10 Meštrović, M., "Što je budući put arhitekture?", iz Meš3.

Meš11 Meštrović, M., "Ideologija novih tendencija", iz Meš3.

Meš12 Meštrović, M., "Scientifikacija kao uvjet humanizacije", iz Meš3.

Meš13 Meštrović, M., "Louis Kahn – arhitekt koji misli", iz Meš3.
Meš14 Meštrović, M., "Victor Vasarely", iz Meš3.
Meš15 Meštrović, M., *Teorija dizajna i problemi okoline*, Naprijed, Zagreb, 1980.
Met1 "Metafora" (temat), *Treći program RB* br. 53, Beograd, 1982.
Metz1 Mez, K. (Metz, C.), *Ogledi o značenju filma I*, Institut za film, Beograd, 1973.
Metz2 Mez, K. (Metz, C.), *Jezik i kinematografski medijum*, Institut za film, Beograd, 1975.
Metz 3 Mez, K. (Metz, C.), *Ogledi o značenju filma II*, Institut za film, Beograd, 1978.
Metz4 Mez, L., "Montaža i pripovedanje u filmu", iz Metz 3.
Mey1 Meyer, U., *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.
Mey2 Meyer, U., "Ian Wilson, November 12, 1969", iz Mey1.
Mey3 Meyer, U., "The Eruption of anti-Art", iz G. Battcock (ed.), *Idea Art*, A Dutton Paperback, New York, 1973.
Meye1 Meyer, F., "*Specific Object*, Minimal Art and Donald Judd", iz D. Judd, *Donald Judd*, Edition Cantz, Stuttgart, 1989.
Meyer1 Meyer, R., "Identity", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Meyerj1 Meyer, J. (ed.), *Minimalism*, Phaidon, London, 2000.
Meyerj2 Meyer, J. (ed.), *Carl Andre: Cuts – Texts 1959-2004*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.
Mic1 Michalski, S., *New Objectivity – Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Taschen, Köln, 2003.
Mich1 Michell, J., *The Earth Spirit - Its ways, shrines, and mysteries*, Avon Books, New York, 1975.
Miche1 Michelson, A., "Yvonne Rainer, Part One: The Dancer and The Dance", *Artforum*, New York, January 1974.
Miche2 Michelson, A., "Yvonne Rainer, Part Two: 'Lives of Performers'", *Artforum*, New York, February 1974.
Miche3 Michelson, A., "Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia", *October* no. 83, New York, 1998.
Miche4 Michelson, A., "Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions", *October* no. 88, New York, 1999.
Miche5 Michelson, A., "A World Embodied in the Dancing Line", *October* no. 96, New York, 2001.
Miche6 Michelson, A., *Filozofska igračka*, Samizdat B92, Beograd, 2004.
Micić1 Micić, Lj. *Spas duše*, Knjižara St. Kugli, Zagreb, 1920.
Micić2 Micić, Lj. (ed.), *Zenit* br.1-43, Zagreb, Beograd, 1921.-26.
Micić3 Micić, Lj., Goll, I., Tokin, B., *Manifest zenitizma*, Zenit, Zagreb, 1921.
Micić4 Micić, Lj. *Stotinu Vam Bogova*, Zenit, Beograd, 1922.
Micić5 Micić, Lj. *Antievropa*, Zenit, Beograd, 1926.
Mić1 Mićić, Z., *Fenomenologija Edmunda Husserla - Studija iz savremene filozofije*, Knjižara F. Pelikan, Beograd, 1937.
Mif1 Mifka, Lj., "Prostorna određenost meandra Julija Knifera", *Život umjetnosti* br. 9, Zagreb, 1969.
Mij1 Mijušković, S. (ed.), "Anti-umetnost, ideologija, revolucija" (temat), *Ideje* br. 6, Beograd, 1979.
Mij2 Mijušković, S. (ed.), *Kazimir Maljevič : Suprematizam Bespredmetnost*, SIC, Beograd, 1980.
Mij3 Mijušković, S., "Govor u neodređenom licu - *International Exhibition of Modern art*", *Moment* br. 8, Beograd, 1987.
Mij4 Mijušković, S. (ed.), "Deca socrealizma - unuci avangarde" (temat), *Moment* br. 16, Beograd, 1989.
Mij5 Mijušković, S., *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva*, Geopoetika, Beograd, 1998.
Mij6 Mijušković, S. (ed.), *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Geopoetika, Beograd, 2003.
Mikac1 Mikac, M., *Efekt na defektu*, Zenit, Beograd, 1922.
Mikac2 Miakc, M., *Fenomen majmun – roman*, Zenit, Beograd, 1925.
Miki1 Mikić, V., *Muzika u tehnokulturi*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2004.
Miku1 Mikuž, J., *Podoba ruke*, Analecta, Ljubljana, 1983.
Miku2 Mikuž, J., Vrdlovec, Z., *Fritz Lang*, Moderna galerija i Ekran, Ljubljana, 1985.
Miku3 Mikuž, J., "Gustave Courbet / Priroda - umetnik - društvo: pojava, osmišljenje i iživljenje realizma", *Moment*, br. 6-7, Beograd, 1986.

Miku4 Mikuž, J., "Uloga figure u modernoj umetnosti", *3+4* br. I, Beograd, 1987.

Miku5 Mikuž, J., "Aktualnost in 'aktualnost' v umetnosti danes", *M'ars* št. 1, Ljubljana, 1990.

Miku6 Mikuž, J., Zgonik, N., "To Lock the Look To Look Through the Lock", *M'ars* št. 4, Ljubljana, 1990.

Miku7 Mikuž, J., "Slovenska umetnost osamdesetih: postmodernizem skozi modernizem", *M'ars* št. 1, Ljubljana, 1991.

Miku8 Mikuž, J., *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma,* Moderna galerija, Ljubljana, 1995.

Miku9 Mikuž, J., *Nema zgovornost podobe – Telo in slovenska umetnost*, Domus, Ljubljana, 1995.

Miku10 Mikuž, J., *Zrcaljena Podoba – Ogledalo in zunanjost polja*, Nova revija i Kinoteka, Ljubljana, 1997.

Miku11 Mikuž, J., *Kri in Mleko – Sugestivnost podobe I*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1999.

Mila1 *Milano Europe 2000, The End of the Century. The Seeds of the Future*, Electa, Milano, 2000.

Milanj1 Milanja, C., "A. B. Šimić, Kandinski i *Der Sturm*", *Književna smotra* br. 106, Zagreb, 1997.

Milen1 Milenković, N., *Ich bin Künstler : Slavko Matković*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2005.

Miles1 Miles, C., "Tracking Patterns", *Art in America* NO. 2, New York, 2004.

Milić1 Milić, N., *A, B, C, Dekonstrukcije*, Narodna knjiga, Beograd, 1997.

Milić2 Milić, N., *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.

Milij1 Milijić, B., "Fragmenti za jednu moguću kategorizaciju", iz Nedeljković, M. (ed.), "Teorija prostora 1", *Izraz* br. 3, Sarajevo, 1991.

Milij2 Milijić, B., *Semiotička estetika - problemi, mogućnosti, ograničenja,* Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1993.

Miliv1 Milivojević Era, S., "Art E.. The Picture of Changes", iz Šuvaković, M. (pr.), *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1929-1990* knjiga 2, ULUS, Beograd, 1989.

Miller1 Miler, Ž. A. (Miller, J.-A.), "Elementi epistemologije", *Treći program RB* br. 68, Beograd, 1986.

Miller2 Miller, J.-A., *O nekem drugem Lacanu*, Analecta Ljubljana, 2001.

Miller3 Miller, J.-A., "Lacanova želja", iz Miller2.

Miller4 Miller, J.-A., "O perverziji", iz Miller2.

Miller5 Miller, J.-A., "Šest paradigem užitka", iz Miller2.

Millet1 Mile, K. (Millet, C.), "Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti", iz Radojičić, M. (ed.), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

Millet2 Millet, C., *Textes sur l'art conceptuel,* Editions Daniel Templon, Paris, 1972.

Millet3 Millet, C., "Avangarda bez zakona?", iz Radojičić, M. (ed.), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

Millet4 Millet, C., "Problem 'sadržaja' u apstrakciji", Miščević, N., Zinaić, M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti,* IC Rijeka, 1981.

Millet5 Millet, C., (ed.), *Baroques 81,* ARC Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981.

Miln1 Milner, J. (ed.), *5x5=25. Russian Avant-Garde Exhibition Moscow 1921 (Catalogue in Facsimile),* Helikon Van Gennep Artists Booksworks Köning, Budapest, 1992.

Milne1 Milne, T., Narboni, J. (eds.), *Godard on Godard – Critical writings by Jean-Luc Godard*, De Capo Press, New York, 1986.

Milo1 Milohnić, A., "Što možemo činiti riječima" (temat), *Frakcija* br. 5, Zagreb, 1997.

Milo2 Milohnić, A., "Postdramatizem?", *Maska* št. 70-71, Ljubljana, 2001.

Milo3 Milohnić, A., "Public Private and Political in Postdramatic Theatre", *Maska* št. 1-2 (84-85), Ljubljana, 2004.

Miloš1 Milošević, M. (ed.), *Alternative film-video,* Dom kulture Studentski grad: Akademski filmski centar i Alternative film Arhiv, Beograd, 1985, 1986, 1987, 1989, 1990.

Miloš2 Milošević, N., *Filozofija strukturalizma,* BIGZ, Beograd, 1980.

Milov1 Milovac, T. (ed.), *Neprilagođeni – Konceptualističke strategije u hrvatskoj suvremenoj umjetnosti,* Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.

Milu1 Milutinović, Z. (ed.), "Novi istoricizam u nauci o književnosti" (temat), *Reč* br. 15, Beograd, 1995.

Min1 Minglu, G., "Post-Utopian Avant-Garde Art in China", iz Erjavec, A. (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

Mio1 Miočinović, M. (ed.), *Moderna teorija drame*, Beograd, Nolit, 1981.
Mio2 Miočinović, M., *Surovo pozorište*, Prometej, Novi Sad, 1993.
Miš1 Miščević, N., *Marksizam i poststrukturalistička kretanja*, Prometej, Rijeka, 1975.
Miš2 Miščević, N., "Teorija filozofije", iz Miš1
Miš3 Miščević, N., *Bijeli Šum - Studije, iz filozofije jezika*, IC Rijeka, Rijeka, 1978.
Miš4 Miščević, N., *Filozofija jezika*, Naprijed, Zagreb, 1981.
Miš5 Miščević, N., Zinaić, M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, 1981.
Miš6 Miščević, N., *John Langshaw Austin - Jezik kot dejavnost*, Analecta, Ljubljana, 1983.
Miš7 Miščević, N., Potrč, M. (eds.), *Kontekst i značenje*, IC Rijeka, 1987.
Miš8 Miščević, N., *Uvod u filozofiju psihologije*, GZH, Zagreb, 1990.
Miš9 Miščević, N., "Realnost mentalnih sadržaja", iz Miš8.
Mišel Mišević, J., "Zvuk - ambijent", *Dometi* br. 7, Rijeka, 1982.
Mit1 Mitchel, W. J., *The Reconfigured Eye Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge MA, 1992.
Mitch1 Mitchell, W. J. T. (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
Mitch2 Mitchell, W. J. T. (ed.), *Against - the New Pragmatism*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.
Mitch3 Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text and Ideology*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
Mitch4 Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.
Mitch5 Mitchell, W. J. T., *Picture Theory – Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
Mitch6 Mitchell, W. J. T., "Word and Image", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Mla1 "Mladi beogradski skulptori" (temat), *Moment* br. 20, Beograd, 1990.
Mlaka1 Mlakar, P., "Uvod u Boga", Arkzin, Ljubljana i Zagreb, 2000.
Mo1 Močnik, R., "Semiotika i literatura", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974.
Mo2 Močnik, R., "Trivijalni ne-žanr: pornografski *roman*", *Treći program RB-a* br. 66, Beograd, 1985.
Mo3 Močnik, R., *3 Teorije Ideologija, nacija, institucija*, Založba /*cf., Ljubljana, 1999.
Mod1 *Modern Beauty - Czech Photographic Avant-Garde 1918-1948*, Galerie hlavniho mesta, Praha, 1999.
Moder1 "Moderna i postmoderna" (temat), *Theoria* br. 3-4, Beograd, 1986.
Mof1 Moffitt, J. F., "Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde", iz Tuchman, M. (pr.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.
Mof2 Moffitt, J. F., *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1988.
Moh1 Moholy-Nagy, L., *Painting Photography Film*, The MIT Press, Cambridge MA, 1973.
Moi1 Moi, T. (ed.), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.
Mole1 Moles, A., "Kibernetika i umjetničko djelo", iz *Nova tendencija 3*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.
Mole2 Mol, A. (Moles, A.), *Kič - umetnost sreće*, Gradina, Niš, 1973.
Mole3 Mol, A. "Analiza struktura pesničke poruke na različitim nivoima senzibiliteta", iz Eko, U. (Eco, U.) (ed.), *Estetika i teorija informacija*, Prosveta, Beograd, 1977.
Moln1 *Marijan Molnar Akcije i ambijenti*, Naklada MD, Zagreb, 2002.
Mond1 Mondrian, P., "Plastička i čista plastička umjetnost", *Život umjetnosti* br. 7-8, Zagreb, 1968.
Mond2 Mondrian, P., "Odgovor časopisu *Cahiers d'art*", *Život umjetnosti* br. 7-8, Zagreb, 1968.
Monet1 *Monet et ses amis*, Musée des Beaux-Arts, Budapest, 2004.
Monr1 Monroe, A., *Pluralni monument – Laibach in NSK*, Maska, Ljubljana, 2003.
Monroe1 Monroe, A., *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, Abrams, New York, 1995.
Monta1 Montaner, O., *Museums of the Last Generation*, Academy Editions, London, 1987.
Mor1 Moravski, S. (Morawski, S.), *Predmet i metoda estetike*, Nolit, Beograd, 1974.
Mor2 Moravski, S. (Morawski, S.), "Hepening - genealogija, karakter, funkcije", *Treći program RB* br. 14, Beograd, 1974.

Mor3 Moravski, S. (Morawski, S.), "Kuda ide američka avangarda?", *Treći Program RB*, br. 33, Beograd, 1977.

Mor4 Moravski, S. (Morawski, S.), *Marksizam i estetika 1-2*, NIO Pobjeda, Titograd, 1980.

Mor5 Moravski, S. (Morawski, S.), *Sumrak estetike*, Novi glas, Banja Luka, 1990.

Mora1 Moranjak-Bamburić, N., *Metatekst*, Studentska štamparija Univerziteta u Sarajevu, 1991.

Morg1 Morgan, R. C., *The Role of Documentation in Conceptual Art: An Aesthetic Inquiry*, doktorska disertacija, New York University, 1978.

Morg2 Morgan, R. C., "The Situation of Conceptual Art - The *January Show* and After", iz Aliaga, J. V., Cortes, J. M. G. (eds.), *Conceptual Art Revisited*, Departamento de escultura, Facultad de Bellas Artes, Valencia, 1990.

Morg3 Morgan, R. C., "Word, Document, Installation - Recent Developments in Conceptual Art", *Arts Magazine*, New York, May 1991.

Morg4 Morgan, R. C., *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artists' Books, Correspondence Art, Audio & Video Art*, An Umbrela\Banana Production, Pasadena, 1992.

Morg5 Morgan, R. C., *After the Deluge - Essays on Art in the Nineties*, Red Bass Publications, New York, 1993.

Morg6 Morgan, R. C., *Conceptual Art - An American Perspective*, McFarland & Company, INC., Publishers, Jefferson NC, London, 1994.

Morg7 Morgan, R. C., "From Dada to Data: Protoconceptual Artworks and Influences", iz Morg6.

Morg8 Morgan, R. C., "Conceptual Art: The Internalisation of the Document", iz Morg6.

Morg9 Morgan, R. C., "The Photograph as Information Within the Context of Art", iz Morg6.

Morg10 Morgan, R. C., "Conceptual Performance and Language Notations", iz Morg6.

Morg11 Morgan, R. C., "Documentation, Criticism and Art as Social Context", iz Morg6.

Morg12 Morgan, R. C., "What is Conceptual Art - Post or Neo?", iz Morg6.

Morg13 Morgan, R. C., "Signs in Flotation", *The New Art Examiner*, New York, 1995.

Morg14 Morgan, R. C., *Art-Into Ideas – Essays on Conceptual Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Morga1 Morgan, D., "The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 50 no. 3, USA, 1992.

Morli1 Morli, D., Robins, K. (eds.), *Britanske studije kulture – geografija, nacionalnost, identitet*, Geopoetika, Beograd, 2003.

Morp1 Morpurgo-Taljabue, G. (Morpurgo-Tagliabue, G.), *Savremena estetika - pregled*, Nolit, Beograd, 1968.

Morp2 Morpurgo-Taljabue, G. (Morpurgo-Tagliabue, G.), "Američki naturalizam i estetika", iz Morp1.

Morp3 Morpurgo-Taljabue, G. (Morpurgo-Tagliabue, G.), "Formalistička estetika", iz Morp1.

Morp4 Morpurgo-Taljabue, G. (Morpurgo-Tagliabue, G.), "Likovni formalizam", iz Morp1.

Morp5 Morpurgo-Taljabue, G. (Morpurgo-Tagliabue, G.), "Kritička i semantička škola", iz Morp1.

Morr1 Moris, Č. (Morris, C.), *Osnove teorije o znacima*, BIGZ, Beograd, 1975.

Morri1 Morris, R., "Antiform", *Artforum*, New York, april 1968.

Morri2 Morris, R., "Beleške o skulpturi I-II", *Likovne sveske* br. 8, Beograd, 1985.

Morri3 Morris, R., *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994.

Morri4 Morris, R., *The Mind\Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994.

Morris1 Morris, A. (ed.), *Sound Sates – Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1997.

Moritz1 Moritz, W., "Abstract film and colour music", iz Tuchman, M. (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.

Mors1 Morse, M., *Virtualities - Television, Media Art, and Cyberculture*, Indiana University Press, Bloomington, 1998.

Mosk1 *Moskovski portreti*, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb i Mestna Galerija Ljubljana, 1990.

Mosq1 Mosquera, G., "O umetnosti, globalizaciji in kulturni razliki", iz "Hegemonija in globalizacija v kulturi" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003.

Mosq2 Mosquera, G., "The New Cuban Art". iz Erjavec, A. (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

Mosq3 Mosquera, G., Fisher, J. (eds.), *Over Here – International Perspectives on Art and Culture*, New Museum of Contemporary Art, New York i The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

Moss1 Mosset, O., "Star Trek, Neo-Geo: The Next Generation", *Bomb*, New York, Fall 1989.

Mot1 Mothersill, M., "The Anti-Theorists", iz *Beauty Restored*, Clarendon Press, Oxford, 1986.

Mots1 "L'Art et les Mots" (temat), *Artstudio* no. 15, Hiver, Paris, 1989.

Mou1 Moure, G., *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1988.

Mox1 Moxey, K., "Panofsky's Concept of 'Iconology' and the Problem of Interpretation in the History of Art", *New Literary History* 17, Winter 1986.

Mox2 Moxey, K., Holly, M.A. (eds.), *Art History – Aesthetics – Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown MA, 2002.

Mrš1 Mršević, Z. (ed.), *Rečnik osnovnih feminističkih pojmova*, IP Žarko Albulj, Beograd, 1999.

Mu1 Groupe *Mu* (ed.), *Collages*, Union Generale, Paris, 1978.

Mud1 Mudrak, M. M., "Zašto ukrajinska i zašto avangarda", iz Stipančić, B., Milovac, T., (eds.), *Ukrajinska avangarda 1910-1930.*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990.-91.

Muk1 Mukarovský, J., "Between Literature and the Visual Arts", iz *The Word and Verbal Art - Selected Essays by Jan Mukarovsky*, Yale University Press, New Haven, 1977.

Muk2 Mukaržovski, J. (Mukařovský, J.), *Struktura, funkcija, znak, vrednost - Ogledi, iz estetike i poetike*, Nolit, Beograd, 1987.

Muke1 Mukerji, C., Schudson, M., *Rethinking Popular Culture*, University of California Press, Berkeley, 1991.

Mulh1 Mulhall, S., *On Film*, Routledge, London, 2002.

Müller1 Müller, J. (ed.), *Movies of the 90s*, Taschen, Köln, 2002.

Müllerh1 Miler, H. (Müller, H.), *Pet drama*, Rogoz, Beograd, 1985.

Müllerh2 Miler, H. (Müller, H.), "Mašina Hamlet", iz Müllerh1.

Müllerh3 "Heiner Müller" (temat), *Prolog* br. 1, Zagreb, 1985.

Mult1 "Multidimenzionalnost metafore" (temat), *Filozofska istraživanja* br. 41, Zagreb, 1991.

Mulv1 Malvi, L., "Vizuelno zadovoljstvo i narativni film", iz Anđelković, B. (ed.), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.

Mun1 Munitić, R., "Estetika stripa", *Treći program RB* br. 18, Beograd, 1973.

Murr1 Murray, T., *Like a Film - Ideological Fantasy on Screen, Camera and Canvas*, Routledge, New York, 1993.

Murr2 Murray, T. (ed.), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

Murr3 Murray, T., "Introduction: The Mise-en-Scène of the Cultural", iz Murr2.

Mus1 *Music, Sound, Language, Theater - John Cage, Tom Marioni, Robert Barry, Joan Jones*, Crown Point Press, Oakland, 1981.

Muss1 Mussa, I. (ed.), *Radovi na papiru: manuelnost i tautologija*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1978.

Mussm1 Mussman, T., "Literalness and the Infinite", iz Battcock, G. (ed.), Minimal Art - A Critical Anthology, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.

N

Na1 Nado, M. (Nadeau, M.), *Istorija nadrealizma*, BIGZ, Beograd, 1980.

Nadr1 *Nadrealizam danas i ovde* br. 1-3, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1931.-32.

Nan1 Nancy, J.-L., *The Experience of Freedom*, Stanford University Press, Stanford, 1993.

Nan2 Nancy, J.-L., *Dva ogleda: Razdjelovljena Zajednica / O singularnom pluralnom bitku*, Arkzin i Multimedijalni institut, Zagreb, 2004.

Nat1 Nattiez, J.-J., *Music and Discourse - Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1990.

Nat2 Nattiez, J.-J., (ed.): *The Boulez-Cage Correspondence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

Natu1 *Naturally – in Central Europe*, Ernst Muzeum, Budapest, 1994.

Nau1 Naubert-Riser, K., "Paul Klee i Kina", *Polja* br. 321, Novi Sad, 1985.

Nauml Nauman, B., *Bruce Nauman: Werke von 1965 bis 1972,* Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1973.
Naum2 Nauman, B., *Bruce Nauman - A Catalogue Raisonné,* Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1994.
Naumal Nauman, F. M., *New York Dada: 1915-1923,* Harry N. Abrams, New York, 1994.
Nauma2 Nauman, F. M. (ed.), *Marius de Zayas: How, When, and Why Modern Art Come to New York,* The MIT Press, Cambridge MA, 1996.
Ndl Ndalianis, A., *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment.* The MIT Press, Cambridge MA, 2004.
Negl Negroponte, N., *Being Digital,* Coronet Books, Hodder, 1995.
Nejl Nejdet Erzen, J., "Aesthetics and Multiculturalism: Problems of Comparative Aesthetics", iz "Visual Culture" (temat), *Journal of Contemporary Thought* (Special Number), Shreveport, 2003.
Nelsl Nelson, C., Grossberg, L., Treichler, P. (eds.), *Cultural Studies,* Routledge, New York, 1991.
Nelsol Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History,* The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Neml *Nemačka savremena likovna umetnost i arhitektura,* Nemačko umetničko društvo, Beograd, Zagreb, 1931.
Nemogl *Nemoguće,* Nadrealistička izdanja, Beograd, 1930.
Neol *Neon Stücke,* Sprengel Museum, Hannover, 1990.
Nesl Nesbitt, K. (ed.), *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995,* Princeton Architectural Press, Princeton N.J., 1996.
Nessl Ness, J.L. (ed.), *Lyonel Feininger,* Allen Lane, New York, 1974.
Neul "Neue Slowenische Kunst" (temat), *Problemi* br. 6, Ljubljana, 1985.
Neu2 *Neue Slowenische Kunst,* GZ Hrvatske, Zagreb, 1991.
Neubl "Das Neue Bild Der Welt - Wissenschaft und Ästhetik" (temat), *Kunstforum* bd. 124, Köln, 1993.
Neusl Neusüss, F. M. (ed.), *Fotografie als Kunst \ Kunst als Fotografie -Photography as Art / Art as Photography. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968,* DuMont Verlag, Köln, 1979.
Neus2 Neusüss, F. M. (ed.), *Photograms 1918 to the Present,* Goethe Institut, München, 1987.
Neus3 Neusüss, F. M. (ed.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Die andere Seite der Bilder - Fotografie ohne Kamera,* DuMont Verlag, Köln, 1990.
Newl "New Art International" (temat), *Art&Design,* Academy Editions London, St.Martin Press New York, 1990.
Newgl *New Generation,* Whitechapel Art Gallery, London, 1965.
Newil *New Image Painting,* Whitney Museum of American Art, New York, 1979.
Newml Newman, M., "Hellen Chadwick", iz Kalinovska, M., Newman, M. (eds.), *The Analytical Theatre: New Art from Britain,* Independent Curators Incorporated, New York, 1987.
Newmanl Newman, B., "The Plasmic Imaga" (1943-45.), iz Hess, T.B., *Barnett Neuman,* MOMA, New York, 1971.
Nezl Nez, D., *Diplomski rad,* Studentski kulturni centar, Beograd, 1972.
Nez2 Nez, D., *Diplomski rad,* rukopis, 1971-72.
Nil Nichols, B. (ed.), *Maya Deren and the American Avant-Garde,* University of California Press, Berkeley, 2001.
Nicl Nicholson, L. J. (ed.), *Feminizam / postmodernizam,* Ženski studiji, Zagreb, 1999.
Nickl Nickas, R. (ed.), *Perverted by Language,* Hillwood Art Gallery, Long Island University, New York, 1987.
Nikl Nikitović, S., *Mladen Stilinović,* SCCA, Zagreb, 1998.
Nitl Nitsch, H., *Orgien, Mysterien, Theater,* Darmstadt, 1969.
Nixl Nixon, M., "*You Thrive on Mistaken Identity*", *October* no. 60, New York, 1992.
Nix2 Nixon, M. (ed.), *Eva Hesse,* The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
Nocl Nochlin, L., *Woman, Art, and Power and Other Essays,* Harper and Row, New York, 1989.s
Noc2 Nochlin, L., "Women, art and Power", iz Bryson, N., Holly, M. A., Moxey, K. (eds.), *Visual Theory - Painting and Interpretation,* Polity Press, Oxford, 1991.
Noc3 Nochlin, L., "Géricault, or the Absence of Women", *October* no. 68, New York, 1994.
Norl Norris, C., *The Deconstructive Turn - Essays in the rhetoric of philosophy,* Methuen, London New York, 1983.
Nor2 Noris, K. (Norris, C.), *Dekonstrukcija,* Nolit, Beograd, 1990.
Nötl Nöth, W., *Handbuch der Semiotik,* Stuttgart, 1985.
Novl "Nova beogradska skulptura" (temat), *Moment* br. 20, Beograd, 1990.
Noval "Nova evropska dramatika" (temat), *Maska* št. 5-6, Ljubljana, 2001.

Novak1 Novak, J. (ed.), "(De)/(Re) konstrukcija opere – uporedni pregled književnog, muzičkog i teatarskog teksta *Ajnštajna na plaži*", *TkH* br. 2, Beograd, 2001.

Novak2 Novak, J., "Matrix u operi", *TkH* br. 2, Beograd, 2001.

Novak3 Novak, J., "Vermer u mreži označitelja – Recitativ Tamagučija, predlog za postistorijski operski manifest, simulacija", *Muzički talas* br. 29, Beograd, 2001, str. 68-80.

Novak4 Novak, J., "Opera i ideologija masovne kulture: Dela muzičkog teatra Džona Adamsa i Pitera Selersa", *Muzički talas* br. 30-31, Beograd, 2002.

Novak5 Novak, J., "Opera kao masovna medijska umetnost", *Teatron* br. 124-125, Beograd, 2003-04.

Novak6 Novak, J., "Ekonomija operske traume", *Teatron* br. 126-127, Beograd, 2004.

Novak7 Novak, J., "Coloratura Reloaded", *Maska* št. 1-2 (84-85), Ljubljana, 2004.

Novak8 Novak, J., *Opera u vreme(nu) medija*, Magistarski rad, Interdisciplinarne magistarske studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2004.

Novak9 Novak, J., *Divlja analiza*, SKC, Beograd, 2004.

Novako1 Novakovič Kolenc, B., Pivec, H. (eds.), *Peter Greenaway's Book*, Museum, Institut for Art Production, Ljubljana, 2000.

Novalit1 *Nova Literatura* br. 1-13, Nolit, Beograd, 1928.-30.

Nove1 "Nove (teorije) dramaturgije" (temat), *TkH br. 3*, Beograd, 2002.

Novet1 *Nove tendencije*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1961.

Novet2 *Nove tendencije 2*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1963.

Novet3 *Nova tendencija 3*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.

Novi1 *Oblikovanje: Novi kolektivizem*, Moderna galerija, Ljubljana, 1999.

Novip1 "Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH br. 4*, Beograd, 2002.

Novipr1 *Novi pravac: Figura 1963-1968 - Slikarstvo i skulptura u SAD*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1968.

Nus1 *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung*, Museum Bochum, Bochum, 1978.

Nym1 Nyman, M., *Experimental Music. Cage and Beyond* (2. izdanje), Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

NJ

Nj1 Njanadivako, Bikhu (Veljačić, Č.), *Budizam*, Vuk Karadžić, Beograd, 1977.

O

O1 "O fotografiji" (temat), *Dometi* br. 9-10, Rijeka, 1984.

Ob1 Obrist, H.-U., "Mind Over Matter – Hans-Ulrich Talks With Harald Szeemann", *Artforum* New York, November 1996.

Oco1 O'Connor, F.V., Thaw, E.V. (eds), *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works* (4. vols.), Yale University Press, New Haven, 1978.

Oct1 *October*, New York, godišta 1976-2005.

Od1 *Odin Teatret – Théâtre-laboratoire interscandinave pour l'art de l'acteur*, Holstebro (Danmark), 1967.

Oh1 O'Hara, F., *Jackson Pollock*, George Braziller, INC., 1959.

Ohar1 O'Hara, C., *The Philosophy of Punk: More Than Noise*, Ak Press, 1999.

Oho1 OHO (Plamen, I. G., Pogačnik, M., Rotar, B., Šalamun, T., Kermauner, A.), *EVA*, autorsko, izdanje, Kranj, 1966.

Oho2 OHO-Katalog, "Katalog" (temat), *Problemi* br. 67-68, Ljubljana, 1968.

Oho3 OHO-Katalog, *Pericarežeracirep*, Založba Obzorja - Znamenja, Maribor, 1969.

Oho4 OHO, *Pradedovi*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969.

Oho5 OHO-Katalog, *Prapradedovi*, Salon Tribine mladih, Novi Sad, 1969.

Oho6 OHO-Katalog, *Katalog 2*, Založba Obzorja - Znamenja, Maribor, 1969.

Oho7 OHO-Katalog, "PU" (temat), *Problemi* br. 85, Ljubljana, 1970.

Oho8 OHO, "A-1 Grupa OHO v Aktionsraumu 1", *Problemi* br. 94, Ljubljana 1970.

Oho9 OHO, "Članovi grupe OHO" (intervju), *Treći program RB* br. 4, Beograd, 1970.

Oho10 OHO (Plamen, I. G., Pogačnik, M.), *Staklenica bi rada pila* (1967.), samozaložba, Sv. Anton, 2003.
Okt1 *Oktobar 72,* Galerija SKC-a, Beograd, 1972.
Olin1 Olin, M., "Gaze", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Oliv1 Oliva, A. B., *Arte e sistema d'arte,* Gallerie Lucrezia di Domizio, Pescara, 1975.
Oliv2 Oliva, A. B., *Europe\America: the different avant-gardes,* Deco Press, Milano, 1976.
Oliv3 Oliva, A. B., "Tržište kao umetničko delo", *Student* br. 30, Beograd, 1976.
Oliv4 Oliva, A. B., *The Italian Transavangarde,* Giancarlo Politi Editore, Milano, 1980.
Oliv5 Oliva, A. B., *Transavantgarde International,* Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982.
Oliv6 Oliva, A. B., *Avantguardia Transavanguardia,* Electa Milano, 1982.
Oliv7 Oliva, A. B., "Avangarda transavangarda", *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.
Oliv8 Oliva, A. B., *Supermodernism*, Flash Art, Milano, 1984.
Oliv9 Oliva, A. B., "Đorđo de Kiriko i transavangarda", iz "Umetnost i katastrofa transavangarda" (temat), *Gradina* br. 4, Niš, 1984.
Oliv10 Oliva, A. B., 3 "Postkritika", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985.
Oliv11 Oliva, A. B., "Figure, Myth and Allegory", iz Brown Turrell, J., Singerman, H. (pr.), *Individuals - A Selected History of Contemporary Art 1945-1986,* Abbeville Press Publishers, New York, 1986.
Oliv12 Oliva, A. B., "Kritika je stvar kulturne biologije, lične neuroze, vokacije, smisla za igru" (intervju), *Moment* br. 11-12, Beograd, 1988.
Oliv13 Oliva, A. B., *Ideologija, izdajnika - Umetnost, manir, manirizam,* Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1989.
Oliv14 Oliva, A. B. (ed.), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962,* Mazzotta, Milano, 1990.
Oliv15 Oliva, A. B. (ed.), *La Biennale di Venezia*, Venezia, 1993.
Oliv16 Oliva, A. B., *Priručnik za letenje*, Svetovi, Novi Sad, 1994.
Oliv17 Oliva, A. B., *A.B.O. / M.D.*, Svetovi, Novi Sad, 1999.
Olk1 Olkowski, D., *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, University of California Press, Berkeley, 1999.
Olk2 Olkowski, D., "Nomadism", iz Olk1.
Olsen1 Olsen, B., *Od predmeta do teksta – Teorijske perspektive arheoloških istraživanja*, Geopoetika, Beograd, 2002.
Op1 Oppenheim, D., "Catalyst 1967-1974", iz Sondheim, A. (ed.), *Individuals: post-movement art in America,* A Dutton Paperback, New York, 1977.
Oq1 O'Quinn, D., "Gardening, History, and the Escape from Time: Derek Jarman's *Modern Nature*", *October* no. 89, New York, 1999.
Or1 Oraić, D., "Citatnost", iz Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 4, GZH, Zagreb, 1985.
Or2 Oraić Tolić, D., "Kolaž", iz Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 7, GZH, Zagreb, 1990.
Or3 Oraić Tolić, D., "Avangarda postmoderna", iz A. Flaker, D. Ugrešić (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 8, GZH, Zagreb, 1990.
Or4 Oraić Tolić, D., "Citatnost u avangardi i postmoderni", *Umjetnost riječi* br. 2-3, Zagreb, 1989.
Or5 Oraić Tolić, D., *Teorija citatnosti,* GZH. Zagreb, 1990.
Or6 Oraić Tolić, D., *Paradigme 20. stoljeća – Avangarda i postmoderna*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1996.
Or7 Oraić Tolić, D., "Avangarda i utopija", iz Or6.
Or8 Oraić Tolić, D., "Zaum i dada", iz Or6.
Or9 Oraić Tolić, D., "Avangarda i postmoderna", iz Or6.
Ora1 Oravec, J.-A., *Virtual Individuals, Virtual groups / Human Dimension of Group ware and Computer Networking*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
Ori1 Ori, L., "Vizualna poezija 1963-1979", *Problemi* br. 200, Ljubljana, 1980.
Orn1 "Ornament", iz *Enciklopedija likovnih umjetnosti* A-Z, vol. 1-4, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb, 1960-1966.
Oro1 O'Rourke, M., "The Weight of the Word - The Sculpture of Roni Horn", *Arts Magazine,* New York, Nov. 1991.
Ort1 Orton, F., Pollock, G., "Avant-Gardes and Partisans Reviewed", iz F. Frascina, *Pollock and After - The Critical Debate,* Harper & Row, London, 1985.

Ort2 Orton, F., *Figuring Jasper Johns*, Reaktion Books, London, 1994.
Ort3 Orton, F., Pollock, G., *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester University Press, Manchester, 1997.
Ota1 Otalora, Z., "O inovaciji u modernoj umetnosti", iz *Umetnost i progres*, NIRO 'Književne novine', Beograd, 1988.
Otašević1 Otašević, M. (ed.), *Pod senkom aeroplana*, Muzej pozorišne umetnost i Sterijino pozorje, Beograd, Novi Sad, 1990.
Ow1 Owens, C., "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October* No. 12 i No. 13, New York, 1980.
Ow2 Owens, C., *Beyond Recognitiom - Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.
Ow3 Owens, C., "Einstein On the Beach; The Primacy of Metaphor", iz Ow2.
Ow4 Owens, C., "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", iz Ow2.
Ow5 Owens, C., "Outlaws: Gay Men in Feminism", iz Ow2.

P

Pae1 Paetzold, H., *Neomarxistische Ästhetik I: Bloch-Benjamin*, Schwann, Düsseldorf, 1974.
Pae1 Paetzold, H., *Neomarxistische Ästhetik II:Adorno-Marcuse*, Schwann, Düsseldorf, 1974.
Pae2 Paetzold, H., "Prostor u svakodnevnom životu, geometrijski prostor, prostor u umetnostima", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.
Pae3 Paetzold, H., *The Discourse of the Postmodern and the Discourse of the Avant-Garde*, Jan Van Eyck Akademie, Maastricht, 1994.
Pae4 Paetzold, H., "Intercultural Philosophy of Culture with Reference to Said's *Orientalism* and Watsuji's *Fudo*", *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics* no. 3, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 1996.
Pae5 Paetzold, H., *The Symbolic Language of Culture, Fine Arts and Architecture. Consequences of Cassierer and Goodman*, FF Edition, Trondheim, 1997.
Page1 Page, T. (ed.), *The Glenn Gould Reader*, Vintage Books, New York, 1984.
Paik1 Paik, N. J., Moorman, C., "Videa, Vidiot, Videology", iz Battcock, G. (ed.), *New Artists Video - A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York, 1978.
Paj1 Pajaczkowska, C., *Perversion*, Icon Books, London, 2000.
Paler1 Palermo, C., "Tactile Translucence: Miró, Leris, Einstein", *October* no. 97, New York, 2001.
Palm1 Palmijc, Ž. M. (Palimer, J.M.), *Ekspresionizam kao pobuna*, Matica srpska, Novi Sad, 1995.
Pan1 Panofsky, E., "Povijest umjetnosti kao humanistička disciplina", *Život umjetnosti* br. 13, Zagreb, 1971.
Pan2 Panofski, E. (Panofsky, E.), *Umetnost i značenje: ikonološke studije*, Nolit, Beograd, 1975.
Pans1 Pansini, M. (ed.), *Knjiga Geffa 63*, Geff, Zagreb, 1963.
Pap1 Papadakis, A., Cook, C., Benjamin, A. (eds.), *Deconstruction*, Rizzoli, New York, 1989.
Pap2 Papadakis, A. C. (ed.), "Deconstruction III" (temat), *AD*, Academy Editions, London, 1994.
Papa3 Papanek, V., *Dizajn za stvarni svijet*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1973.
Par1 "Parallele Kunst" (temat), *Kunstforum* bd. 117, Köln, 1992.
Parc1 *Le Parc – Représente la République Argentine*, XXXIIIe Biennale de Venise, Venise, 1966.
Pari1 Paripović, N., *Neša Paripović*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980.
Pari2 Paripović, N., *Zvučna strana kvadrata*, samostalno izdanje, Beograd, 1997.
Pari3 *10e Biennale de Paris*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1977.
Paris1 *Paris - Berlin / Rappports et Contrastes France-Allemagne 1900-1933*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.
Paris2 *Paris - Moskva 1900-1930*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.
Paris3 *Paris - Paris 1937-1957*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.
Park1 Parker, A., Sedgwick, E. K. (eds.), *Performativity and Performance*, Routledge, New York-London, 1995.
Parki1 Parkinson, D., *History of Film*, Thames and Hudson, London, 1995.
Part1 Partenheimer, J., *Samo je vizija stvarna \ Fantazija tačnosti*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1981.
Pas1 Pasaron, R., *Pojetika*, Mala biblioteka, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1980.

Paso1 Pazolini, P.-P. (Pasolini, P.-P.), "Jezik pisan akcijom", *Filmske sveske* br. 10, Beograd, 1969.
Paso2 Pasolini, P.-P., "Observations on the Long Take", *October* no. 13, New York, 1980.
Paso3 Pasolini, P.-P., *Heretical Empiricism*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
Paso4 Pasolini, P.-P., "The City Front", iz *Documenta X - the book*, Cantz, Kassel, 1997.
Pass1 Passuth, K., *Les avant-gardes de l'Europe centrale*, Flammarion, Paris, 1988.
Pass2 Passuth, K., *Moholy Nagy*, Thames and Hudson, London, 1985.
Pass3 Passuth, K., "Meeting in Typography: Teige and Lájos Kassák", *Umění* no. 1-2, Praha, 1995.
Pat1 Patočka, J., *Evropa i postevropsko doba*, Centar za geopoetiku, Beograd, 1995.
Paulc1 Paul, C., *Digital Art*, Thames and Hudson, London, 2003.
Pav1 Pavis, P., *Languages of the Stage; Essays in the Semiology of the Theatre*, PAJ Publications, New York, 1982.
Pav2 Pavis, P., "Dancing with *Faust*; A Semiotician's Reflections on Barba's Intercultural Mise-en-scene," *TDR*, vol. 33, no. 3, New York, 1989.
Pav3 Pavis, P., *Dictionary of the Theatre – Terms, concepts, and the Analysis*, University of Toronto Press, Toronto, 1998.
Ped1 Pedoe, D., *Geometry and the Liberal Arts*, Penguin Books, England, 1976.
Peir1 Pers, Č. S. (Peirce, C. S.), *Pragmatizam*, Grafos, Beograd, 1984.
Pej1 Pejić, B., "(I)realni Yves", *Moment* br. 1, Beograd, 1984.
Pej2 Pejić, B. (ed.), "Umetnost i (ne)vidljivo" (temat), *Polja* br. 377-378, Novi Sad, 1990.
Pej3 Pejić, B., van Drathen, D., *Marina Abramović*, Edition Cantz, Stuttgart, 1994.
Pejo1 Pejović, D. (ed.), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.
Pelc1 Pelc, M. (ed.), *Ideal, forma, simbol. Povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1995.
Pelc2 Pelc, M. (ed.), *Aby Warburg / Ritual zmije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1996.
Pelc3 Pelc, M. (ed.), *Manirizam*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2000.
Pele1 Peleš, G., *Priča i značenje (semantika pripovjednog teksta)*, Naprijed, Zagreb, 1989.
Pelle1 Pellegrini, A., *New Tendencies in Art*, Crown Publishers, New York, 1966.
Pener1 Penerose, A. (ed.), *The Lives of Lee Miller*, Thames and Hudson, 1989.
Penle1 Penley, C., Ross, A. (eds.), *Technoculture*, University of Minnesota Press, 1990.
Penn1 Penny, S., *Critical Issues in Electronic Media*, State University of New York Press, New York, 1995.
Pens1 Penson, D., *Arhitektura i moderna*, Clio, Beograd, 2001.
Pere1 Perelman, B., *The Marginalisation of Poetry – Language, Writing and Literary History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1996.
Perf1 "Performance" (temat), *Studio International* vol. 192 no. 982, London, juli-august 1976.
Perfo1 *Performance meeting I-II*, Galerija SKC-a, Beograd, 1978.
Perfor1 "Performance", iz *Documenta 8*, Kassel, 1987.
Perlof1 Perloff, M., "'No More Margins': John Cage, David Antin, and the Poetry of Performance", iz *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Northwestern University Press, 1983.
Perlof2 Perloff, M., *The Futurist Moment \ Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rapture*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
Perlof3 Perloff, M., "The Invention of Collage", iz Perlof2.
Perlof4 Perloff, M. (ed.), *Postmodern Genres*, University of Oklahoma Press, Norman, 1988.
Perlof6 Perloff, M., Junkerman, C. (eds.), *John Cage – Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
Perlof5 Perloff, M., *Wittgenstein's Ladder – Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.
Perlofn1 Perloff, N., *Art and the Everyday – Popular entertainment and the circle of Erik Satie*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
Pern1 Perniola, M., *Estetika dvajsetega stoletja*, ZPS, Ljubljana, 2000.
Pern2 Perniola, M., "Estetika življenja", iz Pern1.

Pern3 Perniola, M., "Estetika forme", iz Pern1.

Pern4 Perniola, M., "Estetika in spoznavanje", iz Pern1.

Pern5 Perniola, M., "Estetika in akcija", iz Pern1.

Pern6 Perniola, M., "Estetika in čutenje", iz Pern1.

Per1 Perović, M. R. (ed.), *Istorija moderne arhitekture – Antologija tekstova: Koreni modernizma – Knjiga 1*, Arhitektonski fakultet, Beograd, 1997.

Per2 Perović, M. R. (ed.), *Istorija moderne arhitekture – Antologija tekstova: Kristalizacija modernizma. Veliki majstori – Knjiga 2/A*, Arhitektonski fakultet, Beograd, 1999.

Per3 Perović, M. R. (ed.), *Istorija moderne arhitekture – Antologija tekstova: Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti- Knjiga 2B*, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2000.

Perr1 Perreault, J., "Decorative Art", iz *Drawings: The Pluralist Decade*, United State Pavilion, 39th Venice Biennale, Venice, 1980.

Perry1 Perry, G., "The expanding field: Ana Mendieta's *Silueta* series", iz Gaiger, J. (ed.), *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press, New Haven, 2003.

Perry2 Perry, G., "Gender and the Fauves: flirting with *wild beasts*", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Perry3 Perry, G., "Dream Houses: installations and the home", iz Wood, P., Perry, G. (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Peš1 *Zdeněk Pešánek 1896-1965*, Narodni galerie v Praze, Praha, 1997.

Pešć1 Pešćan, J. "Fotografija slike i pismo", *Umetnost* br. 66, Beograd, 1979.

Pet1 Petković, N., *Od formalizma ka semiotici*, BIGZ, Beograd, 1984.

Pet2 Petković, N., "Kibernetika", iz *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.

Pet3 Petković, N., "Teorija informacija", iz *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.

Pet4 Petković, N., "Entropija"iz *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.

Pet5 Petković, N., "Znak", iz *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.

Pet6 Petković, N., *Elementi književne semiotike*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

Petr1 Petrač, B., "Futurizam u Hrvatskoj", *Republika* br. 5-6, Zagreb, 1988.

Petri1 Petrić, V., *Constructivism in Film – the Man with the Movie Camera – A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge MA, 1987.

Petro1 Petrović, N., *O Ambijentu*, autorsko, izdanje, Beograd, 1979.

Petro2 Petrović, N., "Zanimanje za prostor", iz Belić, Z., Dobrović, J., Hohnjec, D., Mandić, M., Petrović, N., Pogačnik, M., Radojičić, M., Savić, M., Stanković, P., Šuvaković, M., *Zajednička škola o prostoru* (zbornik), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1981.

Petro3 Petrović, N., "O jedinstvu unutrašnjeg prostora umetnosti", iz Belić, Z., Šuvaković, M. (eds.), *Mentalni prostor* br. 1, Beograd, 1982.

Petro4 Petrović, N., *O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole*, autorsko izdanje, Blaricum i Beograd, 1983.

Petro5 Petrović, N., "Prva skica o transformacionom prostoru ili o trećem stadiju prostora umetnosti", iz Belić, Z., Đurić, D., Petrović, N. i Šuvaković, M. (eds.), "Transformacije umetnosti" i "Pojam lepo u novoj umetnosti" (temati), *Mentalni prostor* br. 2, autorsko izdanje, Beograd, 1984.

Petro6 Petrović, N., "O ambijentalnoj strukturi prostora u umetnosti: ambijentalna umetnost", iz Belić, Z., Đurić, D., Petrović, N. i Šuvaković, M. (eds.), "Kulture Istoka - vizuelna umetnost Zapada XX veka" (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986.

Petro7 Petrović, N., "Transformacioni proces u umetnosti; o odnosu umetnosti i filozofije", iz Belić, Z., Đurić, D., Petrović, N. i Šuvaković, M (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Petro8 Petrović, N., *Kosmogonische Schetsen*, Galery & Centrale Bibliotheek VUB, Brussel, 1989.

Petrov1 Petrović, S., "Marksizam i umetnost", *Treći program RB* br. 20, Beograd, 1974.

Petrov2 Petrović, S. (ed.), "Film i ideologija: domašaji marksističke ideologije u Francuskoj" (temat), *Filmske sveske* br. 1-2, Beograd, 1982.

Petrovićg1 Petrović, G., *Suvremena filozofija*, Školska knjiga, Zagreb, 1979.
Peu1 Peucker, B., *Incorporating Images – Film and the Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton, 1995.
Pev1 Pevsner, N., *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Jugoslavija, Beograd, 1968.
Ph1 Phelan, P., *Unmarked - The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993.
Ph2 Phelan, P., Hart, L. (eds.), *Acting Out: Feminist Performances*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996.
Ph3 Phelan, P., Reckitt, H. (eds.), *Art and Feminism*, Phaidon, London, 2001.
Phi1 "Philosophy and the Histories of the Arts" (temat), *JAAC* (special issue) vol. 51 no. 3, 1993.
Pho1 *Photography in Contemporary Art*, National Museum of Modern Art, Tokyo, 1983.
Pia1 Pijaže, Ž. (Piaget, J.), *Strukturalizam*, BIGZ, Beograd, 1978.
Pia2 Pijaže, Ž. (Piaget, J.), "Počeci strukturalizma u psihologiji i teorija *geštalta*", iz Pia1.
Pia3 Pijaže, Ž. (Piaget, J.), *Epistemologija / nauka o čoveku*, Nolit, Beograd, 1979.
Picc1 Picasso, P., de Zayas. M., "Statement by Picasso: 1923", iz Barr, A.H. Jr. (ed.), *Picasso – Forty Years of his Art*, MOMA, New York, 1939.
Picc2 Picaso, P., Zervos, C., "Statement by Picasso: 1935", iz Barr, A.H. Jr. (ed.), *Picasso – Forty Years of his Art*, MOMA, New York, 1939.
Pico1 Picon-Vallin, B., *Le Théatre juif Soviétique*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.
Piet1 Pietz, W., "Fetish", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Pin1 Pincus-Witten, R., *Postminimalism into Maximalism: American Art 1966-1986*, UMI Research Press, Ann Arbor MI, 1986.
Pint1 Pintar, B., Pavlič, J., *Kastracijski stroji- gledališče in umetnost v devedesetih*, Maska, Ljubljana, 2001.
Pinto1 Pinto, S., *A History of Italian Art in 20th Century*, Skira International Corporation, 2002.
Pip1 Piper, A., "In Support of Meta-Art", *Artforum* 12:2, New York, 1973.
Pip2 Piper, A., *Out of Order, out of Sight. Selected Writings in Meta-Art 1968-1992 Vol. I*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.
Pip3 Piper, A., "Letter to Terry Atkinson" (1969.), iz Pip1.
Pip4 Piper, A., "Preparatory Notes for the *Mythic Being*", iz Pip1.
Pip5 Piper, A., "Notes on the Mythic Being I-III" (1974.-75.), iz Pip1.
Pip6 Piper A., "Passing for White, Passing for Black" (1992.), iz Pip1.
Pip7 Piper, A., *Out of Order, out of Sight. Selected Writings in Art Criticism 1967-1992 Vol. II*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.
Piq1 Pique, P. (ed.), *Gorgona (... Jevšovar, Knifer...)*, Art Plus Université, Dijon, 1989.
Pir1 Pirjevec, D., "Svet u svetlosti kraja humanizma", *Treći program RB* br. 1, Beograd, 1969.
Pir2 Pirjevec, D., *Strukturalna poetika*, Literarni leksikon, DZS, Ljubljana, 1981.
Pis1 Piscator, E., *Političko kazalište*, CEKADE, Zagreb, 1985.
Pla1 Plamen, I. G., "Uporabnost haiku poezije", iz *Haiku*, DZS, Ljubljana, 1971.
Plä1 "Pläne - Projekte - Perspektiven — 30 Museums - und Kunstvereins direktoren zur Aktuellen Situation" (temat), *Kunstforum* bd. 110, Köln, 1990.
Pley1 Pleynet, M., "Les problèms de l'avant-garde", *Tel Quel* no. 25, Paris, 1966.
Pley2 Pleynet, M., "Support-Surface", *Art International* no. 14, New York, 1970.
Pley3 Pleynet, M., *L'insegnamento della pittura*, Gabriele Mazzota, Milano, 1974.
Pley4 Pleynet, M., "U povodu suvremenog 'eklekticizma'", *Život umjetnosti* br. 31, Zagreb, 1981.
Pley5 Pleynet, M., *Painting and System*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1984.
Pley6 Pleynet, M., "Slikarstvo i *strukturalizam*", iz *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.
Pley7 Pleynet, M., "Osnovna protivurečnost. Specifična protivurečnost. Podražavanje slikarstva", iz Pley6.
Pod1 Podnar, G. (ed.), *Vulgata – U3 – 3. Trienale sodobne slovenske umetnosti*, Moderna galerija, Ljubljana, 2001.
Poe1 Poetter, J., "Hermetic and Open - Precision and Beauty - Donald Judd at the Kunsthalle Baden-Baden", iz Judd, D., *Donald Judd*, Edition Cantz, Stuttgart, 1989.

Pog1 Pogačnik, M., "Strip dana", *Rok* br. 2, Beograd, 1969.

Pog2 Pogačnik, M., "Grafički materijal", *Polja* br. 140-41, Novi Sad, 1970.

Pog3 Pogačnik, M., "Projekt 1 i 2", iz *4. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970.

Pog4 Pogačnik, M., "Umetnost treće svetlosti", *Katalog* 143 br. 3, Beograd, 1977.

Pog5 Pogačnik, M., "Umetnost geometrije", iz Šuvaković, M. (ed.), *Primeri analitičkih radova,* Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.

Pog6 Pogačnik, M., *Zmajeve črte, ekologija in umetnost,* Založba Obzorja, Maribor, 1986.

Pog7 Pogačnik, M., "Prostor, radiestezija, umetnost (Odgovori Marka Pogačnika na pitanja Miška Šuvakovića)", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Pog8 Pogačnik, M., *Die Erde Heilen - Das Modell Turnich,* Eugen Diederichs Verlag, München, 1989.

Pog9 Pogačnik, M., *Krajinska skulptura 1986-1989,* Moderna galerija, Ljubljana, 1989.

Pog10 Pogačnik, M., *Prostorna skulptura,* Galerija SKC-a, Beograd, 1990.

Pog11 Pogačnik, M., *Za zdravljenje zemlje,* DZS, Ljubljana, 1991.

Pogač11 Pogačnik Grobelšek, H. (ed.), *Izbrana dela slovenskih avtorjev iz zbirk Moderne galerije 1950-2000 – Stalna postavitev,* Moderna galerija, Ljubljana, 2002.

Poggl Pođoli, R. (Poggioli, R.), *Teorija avangardne umetnosti,* Nolit, Beograd, 1975.

Poh1 Pohrobny, A., *Gruppo Dvigenie,* NAC 12, Milano, 1972.

Poin1 Poinsot, J. M., *Mail Art Communication a Distance Concept,* Editions Cedic, Paris, 1971.

Poins1 Poinsot, J. M. "Nova slika u Francuskoj", iz Denegri, J., Pejić, B., Lušić, T. i Prodanović, M., (eds.), "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.

Poiz1 Poizat, M., *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera,* Cornell University Press, Ithaca, 1992.

Polj1 Poljanski, V. (ed.), *Svetokret* br. 1, Ljubljana, 1921.

Polj2 Poljanski, V. (ed.), *Kinofon* br. 1-12, Zagreb, 1921.-22

Polj3 Poljanski, V., *77 samoubica,* Naklada reflektor, Zagreb, 1922.

Polj4 Poljanski, V. (ed.), *Dada-Jok,* zagreb, 1922.

Poli1 "The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennal", *October* no. 66, New York, 1993.

Poli2 "The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject", *October* no. 67, New York, 1994.

Pollin1 Pollins, M. (ed.), *Danto and his critics,* Basil Blackwell, Oxford, 1993.

Pollo1 Pollock, G., *Vision & Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art,* Routledge, London, 1988.

Pollo2 Pollock, G. (ed.), *Generations & Geographies in the Visual Art. Feminist Reading,* Routledge, London, 1996.

Pollo3 Pollock, G., *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories,* Routledge, 1999.

Pollock1 Pollock, J., "Guggenheim Application" (1947.), iz O'Connor, V., Thaw, E.V. (eds.), *Pollock: A Catalogue Raisonné 4,* Yale University Press, New Haven, 1978.

Pon1 Poniž, D. (ed.), *Antologija konkretne in vizuelne poezije,* Mladinska knjiga, Ljubljana, 1978.

Pon2 Poniž, D., *Numeričke estetike in slovenska literarna znanost,* Založba obzorja, Maribor, 1982.

Pon3 Poniž, D. (ed.), "Poetiké Semantiké Kibernetiké Computeriké" (temat), *Pitanja* br. 2, Zagreb, 1983.

Pon4 Poniž, D., *Konkretna poezija,* Literarni leksikon, DZS, Ljubljana, 1984.

Pop1 Popović, Z., "Moja umetnost", *Moment* br. 4, Studentski kulturni centar, Beograd, 1974.

Popp1 Popper, F., "Kinetička umjetnost i naša okolina", iz *Nova tendencija 3,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.

Popp2 Popper, F., *Origins and Development of Kinetic Art,* Studio Vista, London, 1968.

Popp3 Popper, F., *Electra: Electricity and Electronics in the Art of the 20th Century,* ARC, Paris, 1983.

Por1 Porempski, M., *Ikonosfera,* Prosveta, Beograd, 1978.

Pos1 Posavac, Z., "Strip i stripologija", *Život umjetnosti* br. 22-23, Zagreb, 1975.

Posle1 *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I,* Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

Postd1 "Postdramsko gledališče" (temat), *Maska* št. 72-73, Ljubljana 2002.

Postm1 "The Post-Modern Dance Issue" (temat), *The Drama Review* vol. 19 no. 1, New York, 1975.

Postmo1 "Postmoderna aura (I)" (temat), *Delo* br. 1-2-3, Beograd, 1989.
Postmo2 "Postmoderna aura (II)" (temat), *Delo* br. 4-5, Beograd, 1989.
Postmo3 "Postmoderna aura (III)" (temat), *Delo* br. 9-12, Beograd, 1989.
Postmo4 "Postmoderna aura (IV)" (temat), *Delo* br. 5-7, Beograd, 1990.
Postmo5 "Postmoderna aura (V)" (temat), *Delo* br. 6-8, Beograd, 1991.
Postmoder1 "Postmoderna" (temat), *Treći program RB* br. 86-7, Beograd, 1990.
Postmoderna1 "Postmoderna i teatar" (temat), *Prolog*, br. 4, Zagreb, 1988.
Postmoderne1 "Postmoderne Seele und Geometrie" (temat), *Kunstforum* bd. 86, Köln, 1986.
Postmoderni1 "Postmodernizam i pozorište" (temat), *Scena*, br. 3, Novi Sad, 1988.
Postmodernizam1 "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985.
Posts1 "Poststrukturalistička nauka o muzici" (temat), *Novi Zvuk* (specijalno izdanje), Beograd, 1998.
Potr1 Potrč, Mar., "Na koncu, izkušnje perspektivno urejenega sveta", *M'ars* br. 4, Moderna galerija, Ljubljana, 1990.
Potr2 Potrč, Mar., *Next Stop, Kiosk*, Moderna galerija, Ljubljana, 2003.
Potrč1 Potrč, M., "Forum nove Lacanove škole: "Oni koji me još vole", *Theoria* br. 1-2, Beograd, 1982.
Potrč2 Potrč, M., "Vtisk subjektovega obstoja" iz *Zbirka*, Založba Obzorja, Maribor, 1984.
Potrč3 Potrč, M., "Prazan, pun ili otvoren prostor: Etičko pitanje", *Dometi* br.8, Rijeka, 1983.
Potrč4 Potrč, M., *Zbirka*, Založba Obzorja, Maribor, 1984.
Potrč5 Potrč, M., "O pravilima i umetnosti", iz Z. Belić, D. Đurić, M. Šuvaković (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.
Potrč6 Potrč, M., *Jezik, misel in predmet*, DZS, Ljubljana, 1988
Potrč7 Potrč, M., "Content Externalised", iz *Intentionality and Extension*, Acta Analytica, Ljubljana, 1989.
Potrč8 Potrč, M., "Syntactic Approach", iz *Intentionality and Extension*, Acta Analytica Book Series, Ljubljana, 1989.
Potrč9 Potrč, M., *Intencionalnost i vanjski svijet*, HFD, Zagreb, 1990.
Potrč10 Potrč, M., "Eksternalizirana estetika", iz Potrč 9.
Potrč11 Potrč, M., *Pojavi in psihologija (Fenomenološki spisi)*, Znanstevni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1995.
Preci1 Preci, V. (ed.), *Architectura a Roma 1920-1940*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2003.
Prek1 "Preko (beyond) Ajnštajna na plaži" (temat), *TkH* br. 2, Beograd, 2001.
Pren1 Prendeville, B., *Realism in 20th Century Painting*, Thames and Hudson, London, 2000.
Pres1 Preston Blier, S., "Ritual", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Prez1 Preziosi, D., "Collecting/Museums", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
Prib1 Pribišić, M., "Novi futurizam", *Moment* br. 5, Beograd, 1986.
Prib2 Pribišić, M., "Kostimirana istina / Kemp na filmu", *Moment* br. 10, Beograd, 1988.
Pric1 Price, D., *Young British Art*, Abrams, New York, 1999.
Price1 Price, J., Shildrick, M. (eds.), *Feminist Theory and The Body - A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999.
Prig1 Prigov, D. "Conceptualism and the West", *Poetics Journal* no. 8, Berkeley, 1989.
Prij1 Prijić, S., "Gibsonova teorija direktne percepcije", *Dometi* br. 9, Rijeka, 1990.
Princ1 Prince, R. (ed.), *Wild History*, Tanam Press, New York, 1985.
Prinz1 Prinz, J., *Art Discourse \ Discourse in Art*, Rutgers University Press, 1991.
Pris1 *Prisustvo fotografije u savremenoj umjetnosti*, IX jesenji salon, Banja Luka, 1979.
Prit1 Pritchett, J., *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993.
Prob1 *Problemi* i *Problemi-Razprave*, Ljubljana, godišta 1968.-2004.
Prod1 Prodanović, M. (ed.), "Nova britanska skulptura" (temat), *Moment* br. 15, Beograd, 1989.
Prod2 Prodanović, M., "Mario Merz: razgrađivanje izložbenog prostora", *Moment* br. 20, Beograd, 1990.
Proh1 Prohić, K. (ed.), *Hrestomatija etičkih tekstova: Egzistencija, mogućnost, sloboda*, Svjetlost, Sarajevo, 1978.

Prot1 Protić, M. B., *Savremenici. Likovne kritike i eseji,* Nolit, Beograd, 1955.
Prot2 Protić, M. B., *Slika i smisao. Likovne studije i eseji,* Nolit, Beograd, 1960.
Prot3 Protić, M. B., "Od umetnosti do života", *Umetnost* br. 1, Beograd, 1965.
Prot4 Protić, M. B. (ed.), *Treća Decenija - Konstruktivno slikarstvo,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.
Prot5 Protić, M. B. (ed.), *1929-1950: Nadrealizam Postnadrealizam Socijalna umetnost Umetnost NORa Socijalistički realizam,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.
Prot6 Protić, M. B., *Srpsko slikarstvo XX veka* I., II., Nolit, Beograd, 1970.
Prot7 Protić, M. B., *Jugoslovensko slikarstvo 1900-1950,* BIGZ, Beograd, 1973.
Prot8 Protić, M. B., *Oblik i vreme,* Nolit, Beograd, 1979.
Prot9 Protić, M. B., "Struktura i značenje umetničkog dela", iz Prot8.
Prot10 Protić, M. B., "Prolegomena za estetiku vajarstva", iz Prot8.
Prot11 Protić, M. B. (ed.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980.
Prot12 Protić, M. B., "Slikarstvo šeste decenije u Srbiji", iz Prot11.
Proš1 *Prošireni mediji,* Studentski kulturni centar, Beograd, 1974.
Prošil *Prošireni mediji,* ULUS, Beograd, 1992.
Prou1 Proust, F., "Kaj je dogodek?", iz "Filozofija in njeni pogoji - Ob filozofiji Alaina Badiouja" (temat), *Filozofski vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998,
Ps1 *P.S.1* , P.S.1 / MOMA, New York, 2001.
Ps2 *P.S.1* , P.S.1 / MOMA, New York, 2001-02.
Psy1 *Psychedelic Art,* Weidenfeld & Nicolson, 1968.
Puh1 Puhovski, Ž., "Iskustva pokreta osporavanja" (temat), *Pitanja* br. 7-8, Zagreb, 1975.
Pult1 Pultz, J., *Photography and the Body,* The Orion Publishing Group, London, 1995.
Pur1 Purešević, D., "Elementi i karakteristike izraza u video umetnosti", iz Milošević, M. (ed.), *Alternative film-video,* Dom kulture Studentski grad: Akademski filmski centar i Alternative film Arhiv, Beograd, 1986.
Puta1 Putar, R., *Tošo Dabac Fotograf,* GZH, Zagreb, 1980.
Puta2 Putar, R., "Pojava i značenje umjetničke grupacije *Zemlja*" (1954.), iz Kolešnik, Lj. (ed.), *Radoslav Putar - Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960,* Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1998.
Puta3 Putar, R., "Crne teme na izložbi Ive Gattina" (1957.), iz Kolešnik, Lj. (ed.), *Radoslav Putar - Likovne kritike, studije i zapisi 1950-1960,* Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1998.
Puto1 "Putovi paradoksa" (temat), *Dometi* br. 5-6, Rijeka, 1983.

Q

Qu1 Quine, W. V. O., "Dvije dogme empirizma", *Dometi* br. 8, Zadar, 1983.
Qu2 Quine, W. V. O., "Predmet i značenje", *Dometi* br. 4, Rijeka, 1984.
Qu3 Quine, W. V. O., *Quiddities - An Intermittently Philosophical Dictionary,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA, London, 1987.

R

R1 Raabe, P. (ed.), *The Era of Expressionism,* John Calder, London, 1980.
Ra1 Rabkin, G. (ed.), *Richard Foreman,* A Paj Book, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.
Rad2 Radaković, Ž., "Slobodan Milivojević Era - Biti negde, između palete i slike" (intervju), *Moment* br. 9, Beograd, 1988.
Radić1 *Nika Radić,* Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2000.
Radić2 Radić, N., *Conversation in Nagarrindjeri,* Moderna galerija: Studio Josip Račić, Zagreb, 2002.
Radik1 "Radikalizmi Istočne Evrope" (temat), *Frakcija* br. 22-23, Zagreb, 2001.
Rado1 Radojičić, M., crteži, *Problemi* br. 101, Ljubljana, 1971.
Rado2 Radojičić, M. (ed.), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.
Rado3 Radojičić, M., "Kvadrat, kocka, hiperkocka", iz Šuvaković, M. (ed.), *Primeri analitičkih radova,* Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.

Rado4 Radojičić, M., "Aktivnost grupe Kod", iz Susovski, M. (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

Rado5 Radojičić, M., Potrč, M., Miščević, N., Kordić, R., Šuvaković, M., Belić, Z. i Lakan, Ž. (Lacan, J.), "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.

Radov1 Radovanović, V., *Pričinjavanja*, rukopis, Beograd, 1955-56.

Radov2 Radovanović, V., "Pipazoni", *Vidici* br.32 i 33-34, Beograd, 1957.

Radov3 Radovanović, V., *Pustolina*, Nolit, Beograd, 1968.

Radov4 Radovanović, V., *Noćnik*, Nolit, Beograd, 1972.

Radov5 Radovanović, V., *Mediji 1954-76*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1976.

Radov6 Radovanović, V., "Vladan Radovanović" (temat), *Delo* br. 4, Beograd, 1977.

Radov7 Radovanović, V., "2. Zapisi snova", iz Radov6.

Radov8 Radovanović V., "12. Projekti događaja koji razmatraju sopstveno nastajanje, predviđaju posmatračevo reagovanje i rade sa stvarnošću i vremenom", iz Radov6.

Radov9 Radovanović, V., "13. Predlozi za činjenje, vežbe, opisi", iz Radov6.

Radov10 Radovanović, V., "14. Rad sa telom kao predmetom", iz Radov6.

Radov11 Radovanović, V., "Interdisciplinarno i transmedijalno u umetnosti", *Treći program RB* br. 40, Beograd, 1979.

Radov12 Radovanović, V. (ed.), *Verbo-Voko-Vizuelno u Jugoslaviji od 1950. do 1980.* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1982.

Radov13 Radovanović, V., *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.

Radov14 Radovanović, V., "Zvučno (zvučna poezija, semiosonik, verbovoko)" iz Radov13.

Radov15 Radovanović, V., "Vokovizuelno i druge umetnosti", iz Radov13.

Radov16 Radovanović, V., "Osnovne poetike vokovizuelnog u svetu i u Jugoslaviji", iz Radov13

Radov17 Radovanović, V., *Dimenzije sinteze*, ULUS, Beograd, 1992.

Radov18 Radovanović, V., *Snovi*, Galerija Fakulteta likovnih umetnosti, Beograd, 1992.

Radov19 Radovanović, V., "Sintum", *Književna reč* br. 425, Beograd, 1993.

Rag1 Ragon, M., *L'avanture de l'art abstrait*, Robert Laffont, Paris, 1956.

Rag2 Ragon, M., *La peinture actuelle*, Artheme Fayard, Paris, 1959.

Rag3 Ragon, M. "Lirska apstrakcija - Od eksplozije do inflacije", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

Rah1 Rahmani, A., "A Conversation on Censorship with Carolee Schneemann", *M/E/A/N/I/N/G* no. 6, New York, 1989.

Railing1 Railing, P. (ed.), *Voices of Revolution – Collected Essays*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000.

Rain1 Rainer, Y., *Work 1961-73*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974.

Rain2 Rainer, Y., "Statement" (1968.), iz Rain1.

Rain3 Rainer, Y., *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts*, A PAJ Book, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

Raj1 Rajchman, J., "Jean-Francois Lyotard's Underground Aesthetics", *October* no. 86, New York, 1998.

Raj2 Rajchman, J., *Constructions (Writing Architecture)*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.

Ram1 Ramsden, M., "A Preliminary Proposal for the Directing of Perception", *Art-Language* vol. 1 no. 3, Chipping Norton, Oxon, 1970.

Ram2 Ramsden, M., Burn, J., "Gramatičar", iz Radojičić, M. (ed.), "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

Ram3 Ramsden, M., "On Practice", *The Fox*, no. 1 New York, 1975.

Ram4 Ramsden, M., "O kulturi i birokratiji", *Kultura* 33-34, Beograd, 1976.

Ram5 Ramsden, M., Burn, I., *Notes on Analysis*, autorsko izdanje, New York, 1970. Prijevod: "Beleške o analizi", iz Šuvaković, M. (ed.), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.

Rap1 Rappolt, M. (ed.), *Gehry draws*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

Ras1 Raspaud, J. J., Voyer, J. P., *L'Internationale Situationiste*, Editions Champ Libre, Paris, 1972.

Rasp1 "Rasprave o modernizmu i postmodernizmu" (temat), *Marksizam u svetu* br. 4-5, Beograd, 1986.

Raspr1 "Rasprave: Slučaj jedne nove-britanske-drame: Sarah Kane-4.48 Psychosis" (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002.

Rat1 Ratnam, N., "Exhibiting the 'other': Yuendumu community's *Yarla*", iz Gaiger, J. (ed.), *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press, New Haven, 2003.

Rat2 Ratman, N., "Dusty mannequins: modern art and primitivism", iz Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Rat3 Ratnam, N., "Surrealism's other side", iz Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Rat4 Ratnam, N., "Art and globalisation", iz Wood, P., Perry, G. (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Rau1 G. Raulet, "Živimo li u desetljeću simulacije? Nove informacijske tehnologije i socijalna promjena", iz Kemper, P. (ed.), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

Ray1 Ray, G. "Little Glass House of Horrors: High Art Lite, the Culture Industry and Damien Hirst", *Third Text* vol.18 issue2, Routledge, London, 2004.

Raz1 *Razpol - Glasilo Freudovskega polja*, Ljubljana, godišta 1985-1993.

Read1 Read, H., *Art Now - An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, Faber and Faber, London, 1960.

Read2 Read, H., *Istorija moderne skulpture*, Jugoslavija, Beograd, 1966.

Read3 Read, H., "Vitalna slika", iz Read2.

Read4 Rid, H. (Read, H.), *Istorija modernog slikarstva*, Jugoslavija, Beograd, 1967.

Read5 Rid, H. (Read, H.), "*Višesmislenost* moderne skulpture", *Umetnost* br. 22, Beograd, 1970.

Read6 Read, H., *Henry Moore - Studija o životu i delu*, Jugoslavia, Beograd, 1970.

Readi1 Readings, B., *Introducing Lyotard. Art and Politics*, Routledge, London, 1991.

Reč1 *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.

Redo1 Redonnet, M., "Postmodern Barbarism", *Art Press* no. 244, Paris, 1999.

Reg1 Regier, K. J. (ed.), *The Spiritual Image in Modern Art*, The Theosophical Publishing House, Wheaton Ill, 1987.

Reic1 Rajhenbah, H. (Reichenbach, H.), *Rađanje naučne filozofije*, Nolit, Beograd, 1964.

Reic2 H. Rajhenbah, H. (Reichenbach, H.), "Moderna logika", iz Reic1.

Reich1 Reich, S., *Writings on Music 1965-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

Reicha1 Reichardt, J., *The Computer in Art*, Studio Vista, London, 1971.

Rein1 Reinelt, J. G., Roach, J. R. (eds.), *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992.

Reinh1 Reinhardt, A., "Dvanaest pravila za novu akademiju", *Moment* br. 3, Beograd, 1973.

Reinh2 Reinhardt, A., "Sledeća revolucija u umetnosti", *Student* br. 16, Beograd, 1977.

Reis1 Reise, B. M., "Greenberg and The Group: A Retrospective View", *Studio International*, vol. 175, no. 901 i no. 902, London, 1968.

Reis2 Reise, B. M., "Who, What is 'Sigmar Polke'", *Studio international* vol. 192 no. 982 i vol. 193 no. 983, London, 1976.

Rem1 Rem, G., *Koreografija teksta – Pjesništvo iskustva intermedijalnosti I*, Meandar, Zagreb, 2003.

Rem2 Rem, G., *Koreografija teksta – Pristup korpusu hrvatskog pjesništva iskustva intermedijalnosti (1940-1991) - II*, Meandar, Zagreb, 2003.

Res1 Resch, M. (ed.), "Computer Art in Context", *Leonardo*, Supplement Issue, Oxford, New York, 1989.

Rest1 Restany, P., *Lyrisme et abstraction*, Apolinaire, Milano, 1960.

Rest2 Restany, P., *Les noveaux réalistes - Un manifeste de la nouvelle peinture*, Planete, Paris, 1968.

Rest3 Restany, P., "The New Realism", iz Hodin, J. P., *Figurative Art since 1945*, Thames and Hudson, London, 1971.

Rew1 Rewald, S., "Balthus Lessons", *Art in America*, New York, September 1997.

Ric1 Rice, S., *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Derain. Cindy Sherman*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Rich1 Rich, A., *Prisilna heteroseksualnost i lezbijska egzistencija*, Kontra, Zagreb, 2002.

Rich1 Richter, G., *Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 1963.

Rich2 Richter, G., *The Daily Practice of Painting*, The MIT Press, Cambridge MA, 1995.

Richt1 Richter, D. H. (ed.), *Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, Bedford/St. Martin's, 1998.

Richter1 Richter, H., *DADA – Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1997.

Rich1 Richardson, B. (ed.), *Terry Fox*, University Art Museum, Berkeley, 1973.

Rich2 Richardson, B., *Mel Bochner: Number and Shape*, The Baltimore Museum of Art, 1976.

Rico1 Ricoeur, P., *Živa metafora*, GZH, Zagreb, 1981.

Riegl Riegl, A., "Historijska gramatika likovnih umjetnosti", *Život umjetnosti* br. 10, Zagreb, 1969.

Rieg2 Riegl, A., "Historijska gramatika likovnih umjetnosti; bilježnica uz predavanja iz 1899 – druga verzija", *Život umjetnosti* br. 10, Zagreb, 1969.

Ries1 Riese Hubert, R., *Surrealism and the Book*, University of California Press, Berkeley, 1992.

Rin1 Ringbom, S., *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Art*, Ĺbo Ĺkademi, Ĺbo Finland, 1970.

Rin2 Ringbom, S., "The Colourful Worlds of Theosophy", iz Rin1.

Rin3 Ringbom, S., "The Work of Art and the Artist", iz Rin1.

Rin4 Ringbom, S., "The Transcending The Visible: The Generation Of The Abstract Pioneers", iz Tuchman, M. (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.

Ris1 Ristić, M. (ed.), *Videosfera - video-društvo-umetnost*, SIC, Beograd, 1986.

Ristić1 Ristić, M., Bor, V., *Anti-zid – Prilog za pravilnije shvatanje nadrealizma*, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1923.

Rit1 Ritchie, A. C., *Sculpture of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, 1952.

Rob1 Robbins, D. (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1990.

Robe1 Roberts, J. (ed.), *Approaches to Realism*, Bluecoat Gallery, Liverpool, 1990.

Robe2 Roberts, J., "Warhol's 'Factory': painting and the mass-cultural spectator", iz Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Roberts1 Robertson, R., *Glčobalization: Social Theory and Global Culture*, Sage, London, 1992.

Robi1 Robinson, J. M., "Style and Significance in Art History and Art Criticism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, USA, 1981.

Roc1 Rock, I., *Perception*, Scientific American Library, New York, 1984.

Roc2 Rock, I., *The Logic of Perception*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1987.

Rod1 Rodgers, P., "Toward a Theory and Practice of Painting in France", *Artforum*, New York, April 1979.

Rod2 Rodgers, P., "Toward a Theory / Practice of Painting: Abstract Expressionism and the Surrealist Discourse", *Artforum*, Newe York, March 1980.

Rog1 Rogoff, I., "Kunst als Politik - Kritiker - Pessimisten - Radikale", iz Joachimides, C. M., Rosenthal, N., Schmied, W. (eds.), *Deutsche Kunst im 20, Jahrhundert - Malerei und Plastik 1905-1985*, Prestel-Verlag, München, 1986.

Rom1 Roman, S., *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood and Dogme 95*, Lone Eagle Publishing Company, 2001.

Romč1 Romčević, B., *O filo(z)ofiji*, B92, Beograd, 2001.

Roose1 Roose-Evans, J., *Experimental Theatre – from Stanislavsky to today*, Studio Vista, London, 1973.

Ror1 Rorimer, A., "Photography-Language-Context: Prelude to the 1980s", iz Goldstein, A., Jacob, M. J., Gudis, C. (eds.), *A Forest of Signs - Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989.

Rort1 Rorti, R. (Rorty, R.), *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.

Rort2 Rorti, R. (Rorty, R.), *Filozofija i ogledalo prirode*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.

Ros1 Rose, B., "Beyond Vertigo: Optical Art at the Modern", *Artforum*, New York, April 1965.

Rose2 Rose, B., "ABC Art", *Art in America*, October-November 1965.

Rose3 Rose, B. (ed.), *Art as Art; The Selected Writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, Berkeley, 1991.

Rosen1 Rosenberg, H., *The Tradition of the New*, Grove Press, New York, 1961.

Rosen2 Rosenberg, H., "Defining Art", iz Battcock, G. (ed.), *Minimal Art - A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co. INC, New York, 1968..

Rosen3 Rosenberg, H., *Artworks and Packages*, Horizon Press, New York, 1969.

Rosen4 Rosenberg, H., "De-Aestheticization", iz *The New Art - A Critical Anthology*, E. P. Dutton & CO, New York, 1973.

Rosen5 Rosenberg, H., "Umjetnost i riječi", iz Miščević, N., Zinaić, M. (eds.), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti,* IC Rijeka, 1981.

Rosen6 Rosenberg, H., *The Case of the Baffled Radical,* University Press of Chicago, 1985.

Rosen7 Rosenberg, H., *Art and Other Serious Matters*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.

Rosenb1 Rosenblum, R., *Frank Stella,* Penguin Books Ltd, England, 1971.

Rosenb2 Rosenblum, R., *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition - Friedrich to Rothko,* Thames and Hudson, London, 1975.

Rosenb3 Rosenblum, R., "Abstract Expressionism", iz Rosenb2.

Rosenb4 Rosenblum, R., *Cubisam and Twentieth-Century Art* (1960.), Abrams, New York, 2001.

Rosenthal1 Rosenthal, E. (ed.), *Power Pleasure Pain – Contemporary Women Artists and the Female Body,* Fogg Art Museum, Cambridge MA, 1994.

Rosler1 Rosler, M., *Decoys and Disruptions – Selected Writings 1975-2001*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

Ross1 Ross, C. (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics - An Anthology,* Harry N. Abrams INC, New York, 1990.

Rossa1 Ross, D. A. (ed.), *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism,* The MIT Press, Cambridge MA, London 1991.

Rost1 Rostagno, A., Beck, J., Malina, J., *We, The Living Theatre*, Ballantine Books INC, London, 1970.

Rosz1 Roszak, T., *Kontrakultura,* Naprijed, Zagreb, 1978.

Rosz2 Roszak, T., "Prividna beskonačnost - Upotreba i zloupotreba psihodeličkog iskustva", iz Rosz1.

Rot1 Rotar, B., "Likovni jezik", iz OHO-Katalog, "Katalog" (temat), *Problemi* br. 67-68, Ljubljana, 1968.

Rot2 Rotar, B., "Britanska skulptura okrog šole St.Martin's", *Problemi* št. 77, Ljubljana, 1969.

Rot3 Rotar, B., "Uvod"; "Neka vprašanja o vedi o likovni umetnosti. Za teorijo produkcije likovnih formulacij", *Razprave Problemi* št. 98-99, Ljubljana, 1971.

Rot4 Rotar, B. "O triadi: umetniška kritika / umetnost / zgodovina umetnosti", *Razprave Problemi* št. 106-107, Ljubljana, 1971.

Rot5 Rotar, B., "Vprašanje statusa družbenih ved i semiotike", *Razprave Problemi* št. 115, Ljubljana, 1972.

Rot6 Rotar, B., *Likovna govorica,* DSZ Ljubljana, Založba Obzorja Maribor, 1972.

Rot7 Rotar, B. "Sociologija kulture in semiotika", *Razprave Problemi* št. 121-122, Ljubljana, 1973.

Rot8 Rotar, B., "Logika transformiranja signifiance je logika materijalističnega koncipiranja sistemov reprezentacije", *Razprave Problemi* št. 128-132, Ljubljana, 1973.

Rot9 Rotar, B. "Efekt 'umetnost' - uzajamna artikulacija diskursa (o) 'umetnosti'", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974.

Rot10 Rotar, B., "Figure zatvaranja", *Dometi* br. 7-9, Rijeka, 1981.

Rot11 Rotar, B., *Govoreče figure - Eseji o realizmu,* Analecta, Ljubljana, 1981.

Rot12 Rotar, B., "Interpretacija kao artikulacija umetnosti", *Ideje* br. 1, Beograd, 1980.

Rot13 Rotar, B., *Pomeni prostora (Ideologije v urbanizmu in arhitekturi)*, DE, Ljubljana, 1981.

Roth1 Roth, M. (ed.), *Rachel Rosenthal*, PAJ Books, The John Hopkins University Press, Baltimore, 199?.

Roth2 Roth, M., Katz, J. D., *Difference/Indifference – musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage,* G+B Arts International, Amsterdam, 1998.

Rothen1 Rothenberg, J., Joris, P. (eds.), *Poems for the Millennium – From Fin-de-Siècle to Negritude – Volume One,* California University Press, Berkeley, 1995.

Rothen2 Rothenberg, J., Joris, P. (eds.), *Poems for the Millennium – From Postwar to Millennium – Volume Two,* California University Press, Berkeley, 1995.

Rotz1 W. Rotzler, *Constructive Concepts - A History of Constructive Concepts from Cubism to the Present,* Rizzoli, New York, 1989.

Roud1 Roud, R., *Jean-Luc Godard,* Thames and Hudson i British Film Institute, London, 1968.

Roug1 Ruže, Ž. (Rouget, G.), "Trans ili ekstaza", iz *Muzika i trans. Nacrt jedne opšte teorije odnosa muzike i opsednutosti,* IK Zorana Stojanovića,Novi Sad, 1994.

Roui1 Rouillé, A. (ed.), *Becomings – Contemporary Art in South-Eastern Europe*, Cultureaccess, Paris, 2001.

Rowl Rowell, M., Wye, D. (eds.), *The Russian Avant-Garde Book 1910-1934*, The Museum of Modern Art, New York, 2002.

Rozl Rozental, N., "O idejnom i tendencioznom u umetnosti", *Naša književnost* br. 4, Beograd, 1946.

Rozol Rozolato, G., "Objekt perspektive i njegove vizuelne osnove", *Ovdje* br. 291-292, Podgorica, 1993.

Rub1 Rubin, W. S., *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York, 1982.

Rub2 Rubin, W. (ed.). *'Primitivism' in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern I, II*, The Museum of Modern Art, New York, 1984.

Rubin1 Rubin Suleiman, S., *Subversive Intent - Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge MA, London, 1990.

Rubinst1 Rubinstein, R., "Philip Guston: Some Thoughts", *Art in America* no. 3, New York, 2004.

Rus1 Ruscha, E., iz Meyer, U., *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.

Rusc1 Rusconi, G. E., *Kritička teorija društva*, Stvarnost, Zagreb, 1974.

Rush1 Rush, M., *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames and Hudson, London, 2001.

Rushi1 Rushing, W. J., "Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism", iz Tuchman, M. (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.

Rusk1 "Ruski akcionizam" (temat), *Frakcija* br. 6-7, Zagreb, 1997.

Russ1 Russell, J., *Seurat*, Thames and Hudson, London, 1965.

Russi1 *Erste Russische Kunstausstellung* (reprint, 1922.), Verlag der .Buchhandlung Walter Köning, Köln, 1988.

Rym1 *Robert Ryman*, Whitechapel Art Gallery, London, 1977.

Rym2 *Robert Ryman*, MOMA, New York, 1992.

S

Sab1 Sabljak, T. (ed.), *Teatar XX Stoljeća*, MH, Split i Zagreb, 1971.

Sabo1 Sabolić, I. (ed.), *Zbornik hrvatskih seljaka I*, Knjižnica 'Selo govori', Zagreb, 1936.

Sa1 Sacher-Masoch, Leopold von, *Venera u krznu*, Teagraf, Beograd, 2001.

Sac1 Sachs, C., *Svetovna zgodovina plesa*, ZPS, Ljubljana, 1997.

Sad1 Sedlmayr, H., "Problemi inetrpretacije", *Život umjetnosti* br. 11-12, Zagreb, 1970.

Sade1 Sad, de Markiz de (Sade, marquis de), *120 dana Sodome*, Rad, Beograd, 1989.

Sade2 Sad, de Markiz de (Sade, marquis de), *Filozofija u budoaru*, Rad, Beograd, 1989.

Said1 Said, E. W., "Opponents, Audiences, Constituencies and Community", iz Foster, H. (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1987.

Said2 Said, E. W., *Musical Elaborations*, Vintage, London, 1992.

Said3 Said, E. (Said, E. W.), *Orientalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2000.

Sain1 Saint-Jacques, C., *Marc Devade peintre théoricien*, Lettres Modernes, Paris, 1986.

Saj1 Sajko, I., "Mjesto za patnju", *Teatron* br. 126-127, Beograd, 2004.

Sala1 Salazar, F.-Ž. (Salazar, P.-J.), *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.

Sale1 Salecl, R. (ed.), *Sexuation*, Duke University Press, Durham, 2000.

Sale2 Salecl, R., *Protiv ravnodušnosti*, Arkzin, Zagreb, 2002.

Sale3 Salecl, R., "Umjetnost i katastrofa", iz Sale2.

Sale4 Salecl, R., "Why Do We Consider a Dying Masochist To Be an Artist?", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Salg1 Salgas, J-P., "*Tel Quel* – History of an Avan-Garde Review – Interview with Philippe Forest", *ArtPress* no. 21, Paris, 1995.

Salo1 *Salome, Castelli, Fetting - Peintures 1979-82*, CAPC, Bordeaux, 1983.

Sand1 Sandler, I. H., "Colour-Field Painters", iz *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting*, Pal Mall Press, 1970.

Sand2 Sandler, I. H., "Apstraktni ekspresionizam", iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

Sand3 Sandler, I., *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties*, Harper and Row, New York, 1978.

Sandq1 Sandqvist, T., *Dada East – The Romanians of Cabaret Voltaire*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.

Sano1 Sanouillet, M., Person, E. (eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp,* Thames and Hudson, London, 1975.

Sant1 Santini, M., *Pesimizam i izbavljenje - Artur Šopenhauer danas,* Privatno izdanje, Vrnjačka Banja, 1988.

Sar1 Sarabianov, D. V., Adaskina, N. L., *Popova,* Thames and Hudson, London, 1989.

Sart1 Sartre, J. P., *Egzistencijalizam je humanizam,* IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1964.

Sart1 Sartr, Ž. P. (Sartre, J. P.), *Egzistencijalizam i marksizam,* Nolit, Beograd, 1970.

Sart2 Sartr, Ž. P. (Sartre, J. P.), *Biće i ništavilo,* Nolit, Beograd, 1984.

Sau1 Saunders, G., *The Nude - A New Perspective,* New York, 1989.

Saund1 Saunders, W., "In Dreams Begin Responsibilities: Jan Ader", *Art in America* No. 2, New York, 2004.

Sav1 Savić, Maj., "Između", iz *Grupa 143,* Galerija SKC-a, Beograd, 1979.

Savi1 Savić, Mi., Filipović, F. (eds.), *John Cage - Radovi / tekstovi 1939-1979 - izbor,* Radionica SIC, Beograd, 1981.

Savi2 Savić, Mi. (ed.), *Nova/Minimalna muzika,* SKC, Beograd, 1977.

Savić1 Savić, O., "Frankfurtska škola i Frojd", *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982.

Savić2 Savić, O. (ed.), "Psihoanaliza i likovna umetnost" (temat), *Moment* br. 10, Beograd, 1988.

Savić3 Savić, O., "Crvena mitologija", *Polja* br. 374, Novi Sad, 1990.

Savić4 Savić, O. (ed.), "Jacques Derrida" (temat), *Tekst* 2a i 2b (*Delo* br.1-2, 3-4), Beograd, 1992.

Savić5 Savić, O., Bjelić, D. I. (eds.), *Balkan as Metaphor – Between Globalisation and Fragmentation,* The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

Savile1 Savile, A., "The Place of Intention in the Concept of Art", iz Osborn, H. (ed.), *Aesthetics,* Oxford University Press, 1979.

Savio1 Lo Savio, F., *Spazio Luce,* De Luca, Roma, 1962.

Saw1 Sawelson-Gorse, N. (ed.), *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity,* The MIT Press, Cambridge MA, 2001.

Sawi1 Sawin, M. (ed.), *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School,* The MIT Press, Cambridge MA, 1995.

Say1 Sayre, H. M., *The Object of Performance - The American Avant-Garde since 1970,* The University of Chicago Press, Chicago, London, 1989.

Say2 Sayre, H. M., "A New Person(a) - Feminism and the Art of the Seventies", iz Say1.

Say3 Sayre, H. M., "The Rethoric of the Pose - Photography and the Portrait as Performance", iz Say1.

Say4 Sayre, H. M., "Open Space - Landscape and the Postmodern Sublime", iz Say1.

Say5 Sayre, H. M., "So Much to Tell - Narrative and the Poetics of the Vernacular" iz Say1.

Scar1 Skarpeta, G. (Scarpetta, G.), *Povratak baroka,* Svetovi, Novi Sad, 2003.

Sce1 *The Scene Eye – Visual Arts and the Theatre,* IFA, Berlin, 1996.

Schap1 Schapiro, M., *Umetnosno-zgodovinski spisi,* IH i ŠKUC, Ljubljana, 1989.

Schap2 Schapiro, M., "Besede in slike", iz Schap1.

Schap2 Schapiro, M., "Leonardo in Freud", iz Schap1.

Schap3 Schapiro, M., "Courbet in popularne podobe", iz Schap1.

Schap4 Schapiro, M., "Tihožitje kot osebni predmet. Opomba o Heideggerju in van Goghu", iz Schap1.

Schau1 Schaumann, G., "Montaža", iz Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 1, GZH, Zagreb, 1984.

Sche1 Schechner, R., *Between Theater and Anthropology,* University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

Sche2 Schechner, R., *Performance Theory,* Routledge, New York-London, 1988.

Sche3 Šekner, R. (Schechner, R.), *Ka postmodernom pozorištu. Između antropologije i pozorišta,* FDU, Beograd, 1992.

Sche4 Schechner, R., *The Future of Ritual; Writings on Culture and Performance,* Routledge, London-New York, 1993.

Sche5 Schechner, R., "Foreword: Fundamentals of Performance Studies", iz Stucky, N., Wimmer, C., (eds.), *Teaching Performance Studies,* Southern Illinois University Press, Carbondale, 2002.

Schef1 Šefer, Ž. L. (Schefer, J. L.), "Nizovi, uloge, figure" (s komentarima Ljube Gligorijevića), *Umetnost* br. 15, Beograd, 1968.

Schef2 Schefer, J. L., *Scénographie d'un tableau,* Seuil, Paris, 1969.

Schef3 Schefer, J. L., "Lecture et systeme du tableau", iz Kristeva, J. (ed.), *Essais de semiotique,* Mouton, Den Haag - Paris, 1971.

Schef4 Schefer, J. L., "Zapisi o reprezentativnih sistemih", *Razprave Problemi* št. 98-99, Ljubljana, 1971.

Schef5 Schefer, J. L., "Slika: Smisao *koji se daje*", iz Bulatović, D. (ed.), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3-4, Beograd, 1988.

Schef6 Schefer, J. L., "Slikovna semiologija", iz Bulatović, D. (ed.), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3-4, Beograd, 1988.

Schef7 Schefer, J. L., *The Deluge, The Plague. Paolo Uccello,* The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

Schef8 Schefer, J. L., "Prehisdory Art Today", *Art Press* no. 237. Paris, 1998.

Schegl Scheger, J. L., "Où en sommes-nous?", *Art Press Special* 20 ans, Paris, 1993.

Schil Schier, F., *Deeper into pictures - An essay on pictorial representation,* Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Schla1 Schlater, C. (ed.), *Conceptual Art - Conceptual Forms,* Galerie 1900-2000, Paris, 1990.

Schle1 Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., Molnar, F., *A Bauhaus Színháza,* Corvina Kiadó, Budapesta, 1978.

Schle2 Schlemmer, T. (ed.), *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer,* Northwestern University Press, Evanston Ill, 1990.

Schma1 Schmalenbach, W. (ed.), *Paul Klee – Slike, akvareli, crteži,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1968.

Schmi1 Schmidt, A., Rusconi, G. E., *Frankfurtska škola,* Komunist, Beograd, 1974.

Schmi1 Schmidt-Wulffen, S., "U potrazi za postmodernom slikom", iz Kemper, P. (ed.), *Postmoderna ili borba za budućnost,* August Cesarec, Zagreb, 1993.

Schmid1 Šmit, Z. J. (Schmidt, S. J.), *Estetski procesi,* Gradina, Niš, 1975.

Schmid2 Šmit, Z. J. (Schmidt, S. J.), "Vizuelna poezija", iz Schmid1.

Schmid3 Šmit, Z. J. (Schmidt, S. J.), "Konkretna poezija", iz Schmid1.

Schmid4 Šmit, Z. J. (Schmidt, S. J.), "Konkretna poezija: Teorija i konstitucija", iz Schmid1.

Schmid5 Schmidt, S. J., "Towards a constructivist theory of media genre", *Poetics* no. 16, Amsterdam, 1987.

Schmu1 Schmutzler, R., *Art Nouveau,* Abrams, New York, 1978.

Schn1 Schneckenburger, M., "Plastika kao delatna forma", iz Tomić, B., Šuvaković, M. (eds.), *Informacije: minimal art & post-minimal art,* SKC, Beograd, 1980.

Schneb1 Schnebel, D., *MO-NO Music to Read,* Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1969.

Schnee1 Schneemann, C. (ed.), *Imaging her Erotics – Essays, Interviews, Projects,* The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

Schneid1 Schneider, R., Cody, G. (eds.), *Re: Direction – A Theoretical and Practical Guide,* Routledge, London, 2002.

Scho1 Schobert, W. (ed.), *The German Avant-Garde Film of the 1920's,* Goethe Institut, München, 1989.

Schö1 Schöffer, N., "The Three Stages of Dynamic Sculpture", iz Habasque, G., Ménétriet, *Nicolas Schöffer,* Neuchatel, Griffon, 1963.

Schoe1 Schöenberg, A., *Style and Idea. Selected Writings,* Faber, London, 1975.

Schor1 Schor, N., *Bad Objects – Essays Popular and Unpopular,* Duke University Press, Durham, 1995.

Schr1 Schroder, K. C. (ed.), *Kompjuteri - Grafika Film Muzika,* Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1974.

Schulz1 Schulz, B., "The Return of the Things", *Flash Art* no. 128, Milano, 1986.

Schus1 Schuster, P.-K. (ed.), *Nationalsocialismus und Entartete Kunst,* München, 1987.

Schw1 Schwartzman, A., *Street Art,* The Dial Press, New York, 1985.

Schwa1 Schwarz, D. (ed.), *Lawrence Weiner - Books 1968-1989 Catalogue Raisonné,* Walther König, Köln, 1989.

Schwarz1 Schwarz, H.-P., "Arhitektura kao citat-pop? Prilog pretpovijesti postmoderne arhitekture", iz Kemper, P. (ed.), *Postmoderna ili borba za budućnost,* AC, Zagreb, 1993.

Schwarza1 Schwarz, A., *The Complete Works of Marcel Duchamp,* Thames and Hudson, London, 1995.

Schwarzd1 Schwarz, D., *Listening Subjects - Music, Psychoanalysis, Culture,* Duke University Press, Durham, 1997.

Schwarzd2 Schwarz, D., Kassabian, A., i Siegel, L. (eds.), *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture,* University Press of Virginia, Charlottesville, 1997.

Schwarzkr1 Schwarz, K. R., *Minimalists*, Phaidon, London, 1996.

Schwe1 Schwerfel, H P., "Salome: Wild Boy", iz Denegri, J., Pejić, B., Lušić, T., Prodanović, M. (eds.), "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.

Scri1 Scribner, C., *Requiem for Communism*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Scu1 *Sculpture for the blind*, The Tate Gallery, London, 1976.

Sed1 Sedofsky, L., "Preview: Venice Biennale 1995 - Lauren Sedofsky Talks with Jean Clair: Esprit de Corps", *Artforum*, New York, April 1995.

Sed2 Sedofsky, L., "Rossalind Krauss, Yve-Alain Bois. Down and Dirty", *Artforum*, New York, Summer 1996.

Sei1 Seitz, W. C. (ed.), *The Responsive Eye*, Museum of Modern Art, New York, 1965.

Seld1 du Sel, M., *The essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975.

Selem1 Selem, P. (ed.), *Novi Zvuk – Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.

Selle1 Sellers, S. (ed.), *Writing Differences – Readings from the Seminar of Hélène Cixous*, St. Martin's Press, New York, 1988.

Sem1 "Semiotika" (temat), *Treći program RB* br.23, Beograd, 1974.

Semi1 "Semiotika", *Književna kritika* br. 5, Beograd, 1983.

Serr1 Serra, R., Weyergraf, C., *Richard Serra: Interviews, etc. 1970-1980*, The Hudson River Museum, New York, 1980.

Seu1 Seuphor, M., *La sculpture de ce siècle*, Le Griffon, Neuchâtel, 1959.

Seu2 Seuphor, M., *Apstraktna umjetnost*, Mladost, Zagreb, 1959.

Seut1 Seutz, W., *The Art of Assemblage*, The Museum of Modern Art, New York, 1961.

Sey1 Seymour, A. (ed.), *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972.

Sey2 Seymour, A., "Art-Language", iz Sey1.

Shan1 Shanahan, M., *Evidence 1944-1994 – Richard Avedon*, Random House, New York, 1994.

Shar1 Sharp, W., "Luminism and Kineticism", iz Battcock, G. (ed.), *Minimal Art - A Critical Anthology*, E. P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.

Shat1 Shatskikh, A., "Unovis: Epicenter of a New World" iz *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*, Guggenheim Museum, New York, 1992.

Shaw1 Shaw-Miller, S., "*Concerts of everyday living*: Cage, Fluxus and Barthes, Interdisciplinarity and inter-media events", iz Pointon, M., Binski, P. (eds.), "Image: Music: Text" (temat), *Art History* vol. 19 no. 1, Oxford UK, 1996.

Shep1 Shepherd, J., Wicke, P., *Music and Cultural Theory*, Polity Press, Cambridge, 1997.

Sher1 Sherman, C., *Untitled Film Stills*, Rizzoli, New York, 1990.

Sher2 Sherman, C., *Specimens*, Art Random, Kyoto Shoin International Co, Ltd, Kyoto, 1991.

Sherr1 Sherry, J., *Our Nuclear Heritage*, Sun&Moon Press, Los Angeles, 1991.

Shoh1 Shohat, E. (ed.), *Talking Visions – Multicultural Feminism in a Transnational Age*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.

Shu1 Shuker, R., *Key concepts in Popular Music*, Routledge, London, 1998.

Shus1 Shusterman, R., "Analitička in pragmatična estetika", *Anthropos* št. V-VI, Ljubljana, 1989.

Shus2 Shusterman, R. (ed.), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

Shus3 Shusterman, R., "Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Culture", *The British Journal of Aesthetics* vol. 31 . no. 3, Oxford, 1991.

Shus4 Shusterman, R., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Basil Blackwell, Cambridge MA, 1992.

Shus5 Shusterman, R., "Aesthetics Between Nationalism and Internationalism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 51 no. 2, 1993.

Sie1 Siegel, J., "Unveiling the Male Body", *Art Press* no. 183, Paris, 1993.

Sieg1 Siegelaub, S., Wendler, J. W. (eds.), *The Xerox Book*, Autorsko izdanje, New York, 1968.

Sieg2 Siegelaub, S. (ed.), *January 5-31 1969*, autorsko izdanje, New York, 1968.

Sieg3 Siegelaub, S. (ed.), *July, August, September 1969*, autorsko izdanje, New York, 1969.

Sier1 Sierz, A., *In-Yer-Face theatre – British Drama Today*, Faber and Faber, London, 2001.

Sigm1 Sigman, J., "How Dances Signify: Exemplification, Representation, and Ordinary Movement", *Journal of Philosophical Research* vol. XXV, 2000.

Sign1 *Signal*, br. 1 - 9, Beograd, 1970-1973.

Sign2 *Signalizam '81*, Kulturno-prosvetna zajednica, Odžaci, 1981.

Sign3 *Signalizam avangardni stvaralački pokret*, Kulturni centar, Beograd, 1984.

Sillim1 Silliman, R. (ed.), *In the American Tree*, National Poetry Foundation INC, 1986.

Sillim2 Silliman, R., "Of Theory, To Practice", iz The New Sentence, Roof, New York, 1987.

Sillim3 Silliman, R., "Postmodernizam: znak za borbu, borba za znak", iz Đurić, D. (ed.), "Um/Jezik/Pisanje" (temat), *Gradina* br. 2-3, Niš, 1991.

Silv1 Silverman, K., *The Acoustic Mirror - The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

Silv2 Silverman, K., Farocki, H., *Speaking about Godard*, New York University Press, New York, 1998.

Silv3 Silverman, K., "The Author as Receiver", *October* no. 96, New York, 2001.

Sim1 Sim, S. (ed.), *Critical Dictionary of Postmodern Thought*, Routledge, New York, 1999.

Sin1 Singerman, H., "In the Text", iz Goldstein, A., Jacob, M. J., Gudis, C. (eds.), *A Forest of Signs - Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989.

Sin2 Singerman, H., "Seeing Sherrie Levine", *October* no. 67, New York, 1994.

Sin3 Singerman, H., "Sherrie Levine's Art History", *October* no. 101, New York, 2002.

Sint1 *Sinteza* št. 73-74 i *Ekran* št. 5-6 (zajedničko, izdanje), Ljubljana, 1986.

Sit1 Sitney, P. A. (ed.), *The Avant-Garde Film – A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, New York, 1978.

Sit2 Sitney, P. A., *Visionary Film - The American Avant-Garde*, Oxford University Press, Oxford, 1979.

Sli1 "Slikari apstraktnog predela", iz Protić, M. B. (ed.), *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980.

Slo1 Sloboda, J. A., *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1986.

Slot1 Sloterdijk, P., "Nove forme podele rada" (intervju) iz "Postmo-dema aura III" (temat), Delo br. 9-12, Beograd, 1989.

Slot2 Sloterdijk, P., *Mislilac na pozornici*, IP "Veselin Masleša", Sarajevo, 1990.

Slot3 Sloterdajk, P. (Sloterdijk, P.), *Tetovirani život*, Dečje novine, Gornji Milano-vac, 1991.

Slot4 Sloterdijk, P., *Doći na svijet, dospjeti u jezik – Frankfurtska predavanja*, Naklada MD, Zagreb, 1992.

Slot5 Sloterdijk, P., *Kritika ciničkoga uma*, Globus, Zagreb, 1992.

Smi1 Smith, M. (ed.), *Stelarc – The Monograph*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005.

Sm1 Smith, P., *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Smit1 Smith, V., "King of the Dwarfs - A Conversation with Milan Knižák", *Arts Magazine*, New York, 1991.

Smith1 Smithson, R., "Entropy and the New Monuments" (1966), iz Holt, N. (ed.), *The Writings of Robert Smithson - Essays with illustrations*, New York University Press, New York, 1979.

Smo1 Smolderan, T., "Žiro, ili kako se uvrnuti oko sopstvene ose i postati Mebijus", iz "Mebijus" (temat), *Gradac* br. 104-105, Čačak, 1992.

Sog1 Sogen, O., Katsuju, T., *Zen and the Art of Calligraphy - The essence of sho*, Routledge&Hegan Paul, London, 1983.

Soh1 Sohn, H., Albreht, D., *Happening & Fluxus*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1970.

Sola1 Sola, A., "Likovna apstrakcija i ruski formalizam", *Treći program RB* br. 29, Beograd, 1976.

Solar1 Solar, M., "Pozitivizam i kritika pozitivizma", iz *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1980.

Soli1 Solivetti, C., "*Vešč'* / časopis", iz Flaker, A., Ugrešić, D. (eds.), *Pojmovnik ruske avangarde* 5, GZH, Zagreb, 1987.

Soller1 Sollers, P., *Logiques*, Collection "Tel Quel", Editions du Seuil, Paris, 1968.

Soller2 Solers, F. (Sollers, P.), "Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta", *Delo* br. 12, Beograd, 1969.

Soller3 Sollers, P. (ed.), *Artaud*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1973.

Soller4 Sollers, P., "Umjetnost i umjetnici u Lacanovom djelu", iz Kopič, M. (ed.), "Umjetnost i filozofija" (temat), *Delo* br. 11-12, Beograd, 1990.

Soller5 Sollers, P., "Vérité de Barthes", iz Alphant, M., Léger N. (eds.), *R/B – Roland* Barthes, Seuil, Centre Georges Pompidou, Paris, 2002.

Soln1 Solnit, R., *Secret Exhibition - Six California Artists of the Cold War Era*, City Lights Books, San Francisco, 1990.

Solt1 Solt, M. E. (ed.), *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, Bloomington, London, 1968.

Son1 Sondheim, A. (ed.), *Individuals: post-movement art in America*, A Dutton Paperback, New York, 1977.

Sonf1 Sonfist, A., *Art in the Land - A critical anthology of environmental art*, E. P. Dutton, New York, 1983.

Sont1 Sontag, S., "Estetika šutnje", iz *Stilovi radikalne volje*, Mladost, Zagreb, 1971.

Sont2 Sontag, S., *Against Interpretation*, Dell, New York, 1979.

Sont3 Sontag, S., "Melanholični predmeti", *Umetnost* br. 66, Beograd, 1979.

Sont4 Sontag, S., *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Beograd, 1982.

Sont5 Sontag, S., *Bolest kao metafora*, Rad, Beograd, 1983.

Sont6 Sontag, S., "Notes on Camp", iz *Susan Sontag Reader*, Vintage, New York, 1983.

Sont7 Sontag, S., *SIDA i njene metafore*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990.

Sos1 de Sosir, F. (de Saussure, F.), *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1977.

Sos2 de Sosir, F. (de Saussure, F.), "Priroda lingvističkog znaka", iz Sos1.

Sos3 de Sosir, F. (de Saussure, F.), "Sintagmatični i asocijativni odnosi - definicije", iz Sos1.

Sou1 Surio, E. (Souriou, E.), "Polni život predmeta", *Treći program RB* br. 43, Beograd, 1979.

Sot1 *Sots Art*, The New Museum of Modern Art, New York, 1986.

Sp1 Spalding, F., *British Art Since 1900*, Thames and Hudson, London, 1986.

Spe1 von Speidel, M., "Orte - Ein Versuch zu Geomantie", *Kunstforum* bd. 69, 1984.

Spek1 Spektorov, B., "Uticaj megalitskih pejzaža na modernu umetnost", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Spi1 Spielman, P., *Lew Nussberg und die Gruppe Bewegung, Moskau 1962-1977*, Deutsches Bergbau-Museum, Bochum, 1978.

Spiv1 Spivak, G. C., "French Feminism in an International Frame", *Yale French Studies* no. 62, USA, 1981.

Spiv2 Chakravorty Spivak, G., *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York, 1993.

Spiv3 Čakravorti Spivak, G. (Chakravorty Spivak, G.), *Kritika postkolonijalnog uma*, Beogradski krug, Beograd, 2003.

Spo1 "Spontanitet Događajnost Improvizacija" (temat), *Frakcija* br. 24-25, Zagreb, 2002.

Sq1 Squiers, C. (ed.), *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, 1991.

Sr1 Sretenović, D. (ed.), *Belo - bela slika u savremenom jugoslovenskom slikarstvu, iz zbirke Muzeja savremene umetnosti*, Galerija-legat Milice Zorić i Rodoljuba Čolakovića, Beograd, 1990.

Sr2 Sretenović, D. (ed.), *Scene pogleda*, Soros centar za savremenu umetnost, Beograd, 1995.

Sr3 Sretenović, D., "Ko se boji pornografije?", *New Moment* no. 4, Beograd, 1995.

Sr4 Sretenović, D. (ed.), *Novo čitanje ikone*, Geopoetika, Beograd, 1999.

Sr5 Sretenović, D. (ed.), *Hvala Raši Todosijeviću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2002.

Srp1 Srp, K., Ševčik, J., Skrepl, V. (eds.), *Rudolf Steiner*, Narodni galerie, Praze, 1994.

Srp2 Srp, K, "Images without Grammar", *Umění* no. 6, Praha, 1995.

Srp3 Srp, K., "The Philosophy of the Recess", *Umění* no. 1, Praha, 1996.

Srp4 Srp, K., Malá, O. (eds.), *Close echoes – Public Body & Artificial Space*, Galerie Hlavniho mesta, Prahy, 1998.

St1 Stafford, B. M., *Body Criticism - Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, The MIT Press, Cambridge MA, 1991.

Sta1 Stanford Friedman, S., *Mappings – Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1998.

Stan1 Stangos, N. (ed.), *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1985.

Stani1 Stanivuk, Lj., Janković, A., Tijardović, J. (eds.), *Fluksus - Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.

Stat1 "Status umetničkog dela" (temat), *Treći program RB* br. 64, Beograd, 1985.

Stefl Stefanija, L., *O glasbeno novem - Ob slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, Študentska založba, Ljubljana, 2001.

Stei1 Steinberg, L., *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, 1972.

Stei2 Steinberg, L., "Picasso 's Endgame", *October* no. 74, New York, 1995.

Stein1 Steiner, W., "Postmodernism and the ornament", *Word & Image* vol. 4 no. 1, 1988.

Steing1 Gertruda Stejn (Gertrude Stein), *Melankta*, Nolit, Beograd, 1956.

Steing2 Gertruda Stejn (Gertrude Stein), "Portreti trojce slikara", iz Steing1

Steing3 Gertrude Stein, *Tender Buttons: Objecvts * Food * Rooms*, Sun & Moon Classics, Los Angeles, 1993.

Stella1 Stella, F., "Pratt Institute Lecture" (1960.), iz Rosenblum, R., *Frank Stella*, Penguin Books Ltd, England, 1971.

Stella2 *Frank Stella: The Black Paintings*, Baltimore Museum of Art, Baltimore, 1976.

Stella3 Stella, F., *Working Space*, Harvard University Press, 1986.

Step1 Stepančič, Lj., Klančar, Lj., Španjol, I. (eds.), *Konceptualna umetnost 60-ih in 70-ih let. Tečaj za kustose sodobne umetnosti Svet umetnosti*, SCCA, Ljubljana, 1997.

Step2 Stepančič, Lj., Zrinski, B. (eds.), *Grafitarji*, Grafični likovni center, Ljubljana, 2004.

Stepa1 Stepanov, S. (ed.), *Tendencije devedesetih: diskretni modernizam*, Centar za vizuelnu kulturu *Zlatno oko*, Novi Sad, 1996.

Steph1 Stephens, C., "Devetdeseta leta: obnova modernizma", *M'ars* št. 1, Ljubljana, 1990.

Stev1 Stevenson, J., *Lars von Trier*, British Film Institute, London, 2002.

Sti1 Stiles, K., Selz, P. (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.

Sti2 Stiles, K., "I/Eye/Oculus: performance, installation and video", iz Wood, P., Perry, G. (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Stili1 Stilinović, M., *Mladen Stilinović*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1980.

Stili2 Stilinović, M., Šimičić, D. (eds.), *Mangelos*, (prijepisi rukopisa i umjetničkih djela), Autorsko izdanje, Zagreb, 1988.

Stili3 Stilinović, M., *Eksploatacija mrtvih 1984-88*, Galerija Proširenih medija, Zagreb, 1988.

Stili4 Stilinović, M., *Eksploatacija mrtvih 1984-1989*, Edicija Darka Šimičića, Zagreb, 1989.

Stip1 Stipančić, B. "Anakronističko slikarstvo ili slikarstvo memorije", iz *Anakronisti ili slikari memorije*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, 1984.

Stip2 Stipančić, B. (ed.), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1990.

Stip3 Stipančić, B. (ed.), "Nekoliko američkih fotografa" (temat), *Quorum* br. 1, Zagreb, 1990.

Stip4 Stipančić, B., *Ivo Gattin*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1992.

Stip5 Stipančić, B. (ed.), *Riječi i slike*, Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, 1995.

Stip6 Stipančić, B., *G. Trbuljak*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1996.

Stip7 Stipančić, B., Milovac, T., (eds.), *Budućnost je sada – Ukrajinska umjetnost devedesetih*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1999.

Stip8 Stipančić, B., *Mangelos nos. 1 to 9* ", Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2003.

Stoe1 Stoekl, A. (ed.), *Georges Bataille. Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

Stof1 Stoffwechsel, Group (eds.), *Artists' Groups*, University Kassel, Department 24, 1987.

Stoj1 Stojanović, Dra., *Ironija i značenje*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984.

Stojan1 Stojanović, Duš. (ed.), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.

Stojan2 Stojanović, Duš., *Film kao prevazilaženje jezika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984.

Stojan3 Stojanović, Duš., *Montažni prostor u filmu*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989.

Stojan4 Stojanović, Duš., *Leksikon filmskih teoretičara*, Naučna knjiga - Institut za film, Beograd, 1991.

Stojan5 Stojanović, Duš., *Velika avantura filma*, Institut za Film, Prometej, Beograd, Novi Sad, 1998.

Straj1 Strajnić, K., *Ivan Meštrović*, Izdavači Ćelap i Popovac, Beograd, 1919.

Strau1 Strauss, P. F., *Radiaesthetik*, Produzentengalerie, München, 1986.

Stravl Stravinski, I., *Moje shvatanje muzike*, Beograd, IP *Vuk Karadžić*, 1966.
Strel Strehovec, J., *Virtualni svetovi*, ZPS, Ljubljana, 1994.
Stre2 Strehovec, J., *Tehnokultura – kultura tehna*, ŠOU - Koda, Ljubljana, 1998.
Stremml Stremmel, K., *Realism*, Taschen, Köln, 2004.
Strl Strickland, E., *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.
Strzl Strzeminski, W., *Unism in Painting* (reprint, 1928.), Muzeum Sztuki, Lodz, 1994.
Stul Stucky, N., Wimmer, C. (eds.), *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2002.
Subl "Sublimno" (temat), *M'ars* št. 4, št. 1, Ljubljana, 1991-92.
Subol Subotić, I., "Vidovi obnovljenog figurativnog, izraza", *Umetnost* br. 11, Beograd, 1967.
Subo2 Subotić, I., Protić, M. B. (eds.), *Leonid Šejka - Retrospektivna izložba 1952-1970*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972.
Subo3 Subotić, I., "Đubrište", iz "Leonid Šejka: podaci o ličnosti i delu", iz Subo2.
Subo4 Subotić, I., "Multiplikacije i skladišta", iz Subo2.
Subo5 Subotić, I. (ed.), *Zenit i avangarda 20-ih godina*, Narodni muzej i Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983.
Subo6 Subotić, I., Golubović, V. (eds.), *Ljubomir Micić. Zenitizam*, DOM, Niš, 1991.
Subotl Subotnik, R.R., *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
Subot2 Subotnik, R.R., *Deconstructive Variations - Music and Reason in Western Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
Subrl subREAL, *Art History Archive. La Biennale di Venezia 1999*, Ministry of Culture, Bucharest, 1999.
Sullil Sullivan, E. J., *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, Americas Society, 1990.
Suml Summers, D., "Real Metaphor: Towards A Redefinition of the *Conceptual* Image", iz Bryson, N., Holly, M. A., Moxey, K. (eds.), *Visual Theory - Painting and Interpretation*, Polity Press, Oxford, 1991.
Supl *Superstars - Guide maniaque du Velvet Underground et de la Factory d'Andy Warhol*, Les Inrockuptibles, Paris, 1990.
Supil Supičić, I., *Estetika evropske glazbe - povijesno-tematski aspekti*, Razred za muzičku umjetnost, Zagreb, 1978.
Susl Susovski, M. (ed.), "Video u Jugoslaviji" (temat), *Spot* br. 10, Zagreb, 1977.
Sus2 Susovski, M. (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
Sus3 Susovski, M. (ed.), *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.
Sus4 Susovski, M. "Postavangardizam", *Moment* br. 10, Beograd, 1988.
Sus5 Susovski, M. (ed.), *Konstruktivizam i kinetička umjetnost: Exat 51 Nove tendencije*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1995.
Sus6 Susovski, M., *Josip Seissel. Nadrealističko razdoblje - slike, crteži, akvareli, tempere, pasteli, crtaći blokovi od 1920. do 1987*, Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, 1997.
Sus7 M. Susovski (ed.), *Exat 51 Novas Tendencias*, Centro Cultural de Cascais, Cascias, 2001.
Sus8 Susovski, M. (ed.), *Exat 51 & New Tendencies – Avant-Garde international events in croatian art in the 1950s and 1960s*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2002.
Sussl Sussman, E. (ed.), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, The MIT Press, Cambridge MA, 1989.
Suzl Suzuki, D. T., From, E., *Zen budizam i psihoanaliza*, Nolit, Beograd, 1969.
Suvl Svich, C., *Trans-global readings – Crossing theatrical boundaries*, Manchester University Press, Manchester, 2003.
Svedl *Svedočanstva* br. 1-8, Beograd, 1924.-25.
Syl Sylvester, D., Francis, R., Rosenthal, M., Seymour, A., Sylvester, D., Vaughan, D., *Dancers on a Plane - Cage Cunningham Johns*, Thames and Hudson, London, 1989.
Syml "Symopsium: Meyer Schapiro" (temat), *JAAC* vol. 55 no. 1, 1997.

Sym2 "Symposium: Wollheim on Pictorial Representation" (temat), *JAAC* vol. 56 no. 3, 1998.

Sym3 "Symposium: The Legacy of Nelson Goodman" (temat), *JAAC* vol. 58 no. 3, 2000.

Sys1 *Systemic painting,* The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1966.

Sz1 Szabados, B. "Autobiography after Wittgenstein", The Journal of Aesthetics and Art Criticism vol. 50, no. 1, USA, 1992.

Szab1 Sabolči, M. (Szabolcsi, M.), *Avangarda & Neoavangarda,* Narodna knjiga, Beograd, 1997.

Szee1 Szeemann, H. (ed.), *When Attitudes Become Form: Works - Concepts – Processes – Situations – Informatiom: Live in Your Head,* Kunsthalle, Bern,l 1969.

Szee2 Szeemann, H., *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europaische Utopien seit 1800,* Aarau/KH, Zürich, 1983.

Szee3 Szeemann, H., *I. Der Hang Zum Gesamtkunstwerk / Sklonost ka ukupnosti umetničkog dela; II. Istorija MONTE VERITA / Planine istine,* Studentski kulturni centar, Beograd, 1983.

Szee4 Szeemann, H., "Pripreme", *Moment* br. 1, Beograd, 1984.

Szee5 Szeemann, H., Essl, K. (eds.), *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan (Blood and Honey / Future's in the Balkans),* Klosterneuburg, 2003.

Szép1 Szépfalvi, A., *Common Name,* 23rd International Biennial of Sao Paolo, 1996.

Szpak1 *Wacław Szpakowski 1883-1973,* Muzeum Sztuki, Łodzi, 1978.

Š

Ša1 Šarčević, A. (ed.), *Estetička teorija danas - Ideje Adornove estetičke teorije,* Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.

Šej1 Šejka, L., *Traktat o slikarstvu,* Nolit, Beograd, 1964.

Šej2 Šejka, L., "Nova predmetnost u slikarstvu", *Umetnost* br. 2, Beograd, 1965.

Šej3 Šejka, L., *Grad - đubrište - zamak* 1, 2, NIRO Književne Novine, Beograd, 1982.

Šez1 "Šezdesete" (temat), *Književna smotra* br. 96-97 (2-3), Zagreb, 1995.

Šim1 Šimičić, D., Vinterhalter, J., Vukmir, J. (eds.), *Check Point,* SCCA, Zagreb, 1995.

Šim2 Šimičić, D., "From *Zenit* to *Mental Space*: Avant-garde, Neo-avant-garde, and Post-avant-garde Magazines and Books in Yugoslavia 1921-1987", iz Šuvakovićš, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991,* The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Šim3 Šimičić, D., "Glumac na sceni", Ex Libris, Zagreb, 2004.

Šimić1 Šimić, A. B., "Konstruktivno slikarstvo", iz *Djela II,* Svjetlost i AC, Sarajevo, Zagreb, 1988.

Šimić2 Šimić, A. B., "Slikarstvo i geometrija", iz *Djela II,* Svjetlost i AC, Sarajevo, Zagreb, 1988.

Šk1 Škiljan, D. "Metajezik i jezik", *Treći program RB* br. 18, Beograd, 1973.

Ško1 "Škola, iz Tartua" (temat), *Treći program RB* br. 42, Beograd, 1979.

Šp1 Špoljar, M., "Slikarstvo kontrolirane geste", *Moment* br. 11-12, Beograd, 1988.

Štef1 Štefančić, M. jr., "Cynicism and the Consciousness of Former Communists", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition,* Moderna galerija, Ljubljana, 2004.

Št1 Šterak, S., "Analiza stripa: Kadar - plan i čitanje", *Pitanja* br. 10-12, Zagreb, 1982.

Štyr1 *Štyrský Toyen – Artificialismus 1926-1931,* Východočeská galerie, Pardubice, 1992.

Šu1 Šuica, N., "Otkrivanje supstancije", iz Radovanović, V., *Snovi,* Galerija Fakulteta likovnih umetnosti, Beograd, 1992.

Šum1 Šumanović, S., "Zašto volim Poussinovo sliakrstvo", *Književnik* br. 2, Zagreb, 1924.

Šumi1 Šumič-Riha, J., *Realno v performativu,* Analecta, Ljubljana, 1988.

Šumi2 Šumič-Riha, J. "Fictions of Justice" iz "Fictions"(temat), *Filozofski vestnik* št. 2, ZRCSAZU, Ljubljana, 1994.

Šuv1 Šuvaković, M., "6 principa (protiv Reinhardta) (Opšti principi)", etc., *Bilten O2 17474, III aprilski susret,* Studentski kulturni centar, Beograd, 1974.

Šuv2 Šuvaković, M., *Mentalne konstrukcije - radovi,* Autorsko, izdanje, Beograd, 1975.

Šuv3 Šuvaković, M., "Transformacije / analitički radovi", iz Grupa 143, *Crteži - žuta sveska,* Autorsko, izdanje, Beograd, 1977.

Šuv4 Šuvaković, M., "Etičke vežbe", *Katalog 143* br.3, Beograd, 1977.

Šuv5 Šuvaković, M. (ed.), *Primeri analitičkih radova,* Galerija SKC-a Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.

Šuv6 Šuvaković, M. (ed.), *Seminar*, SKC, Beograd, 1978.

Šuv7 Šuvaković, M., "Predavanje (II): specifični karakter strukture-procesa", iz Šuv6.

Šuv8 Šuvaković, M. (ed.), *Druga skulptura 1961-1979 / Od novih tendencija ... minimal arta ... arte povere ... conceptual arta do mentalnih prostora,* Galerija SKC-a, Beograd, 1980.

Šuv9 Šuvaković, M., "David Nez - Rad 1968-1973", iz katalog *David Nez*, Galerija SKC, Beograd, 1981.

Šuv10 Šuvaković, M., "Predavanje: O prostorima - posle skulpture, posle konstrukcija, posle ambijenata, ...", iz Belić, Z., Dobrović, J., Hohnjec, D., Mandić, M., Petrović, N., Pogačnik, M., Radojičić, M., Savić, M., Stanković, P., Šuvaković, M., *Zajednička škola o prostoru* (zbornik), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1981.

Šuv11 Šuvaković, M. (ed.), *Mentalni i spiritualni prostori,* Galerija SKC-a, Beograd, 1982.

Šuv12 Šuvaković, M., "Prostorne konfiguracije" (sa Zoranom Belićem), *Dometi*, br. 7, Rijeka, 1982.

Šuv13 Šuvaković, M., "Esej o prostoru - prostorne konfiguracije", *Domenti*, br. 7, Rijeka, 1982.

Šuv14 Šuvaković, M., "Problemske osnove kritike u novoj umetnosti", *Sveske* br. 14, Društvo istoričara umetnosti SR Srbije, Beograd, 1983.

Šuv15 Šuvaković, M., *Primeri mentalnih i spiritualnih prostora/radova*, Galerija SKC, Beograd, 1983.

Šuv16 Šuvaković, M., "Primeri analitičkog crteža u radu Grupe 143", iz Denegri, J., Vinterhalter, J., Tijardović, J., Stanivuk, Lj. (eds.), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 - Pojave grupe pojedinci,* Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.

Šuv17 Šuvaković, M.,"Distanca slike - označenog", iz *Stvarnost u umetničkom delu*, Estetičko društvo Srbije, Beograd, 1984.

Šuv18 Šuvaković, M., "Funkcije i polje teorije u umetnosti", iz Belić, Z., Đurić, D., Petrović, N. i Šuvaković, M. (eds.), "Transformacije umetnosti" i "Pojam lepo u novoj umetnosti" (temati), *Mentalni prostor* br. 2, Autorsko izdanje, Beograd, 1984..

Šuv19 Šuvaković, M. "Gestualnost, ritam i kaligrafija", iz "Preko formalizma - rubna područja formalističkog rada (rasprava polja relacija umetnosti Zapada dvadesetog veka i kultura Istoka)", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M., (eds.), "Kulture Istoka - vizuelna umetnost Zapada XX veka" (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986.

Šuv20 Šuvaković, M. "Aktuelni stadiji tekstualne prakse - posle 1980", *Moment* br. 6-7, Beograd, 1986.

Šuv21 Šuvaković, M. "Uvod: polje rasprave - Analiza-tekstualnost-fenomenologija i vizuelne umetnosti", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Šuv22 Šuvaković, M., "Funkcije i polje analize u umetnosti", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Šuv23 Šuvaković, M., "Zamisao govorne prakse", iz Šuv22.

Šuv24 Šuvaković, M., "Cognitive importance and functions of Ready-made, Metaphor, Allegory and Simulation", iz Erjavec, A. (ed.), "Mednarodni znanstveni kolokvij *metafora*", *Vestnik* br. 1, SAZU, Ljubljana, 1988.

Šuv25 Šuvaković, M. "Koncept napretka u modernističkom i postmodernističkom diskursu", iz *Umetnost i progres*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988.

Šuv 26 Šuvaković, M., "Marc Devade (1943-1984)", *Moment* br. 9, Beograd, 1988.

Šuv27 Šuvaković, M., "Čitanje tekstova L. Weinera i Art&Languagea" i "Lawrence Weiner - Umetnik i drugi", *Moment* br. 10, Beograd, 1988.

Šuv28 Šuvaković, M., "Ena slika in tri branja: Nevihta in nevihte", *Dialogi* št. 7-8-9, Maribor, 1988.

Šuv29 Šuvaković, M., "Nema umetnosti bez posledica - Čitanje diskurzivnosti i nediskurzivnosti Mladena Stilinovića", *Quorum* br., Zagreb, 1988.

Šuv30 Šuvaković, M., "Oko govora i pisma Paula Kleea", *Dometi* br. 11, Rijeka, 1989.

Šuv31 Šuvaković, M.,"Škrabanje - zapisivanje - pisanje / čitajući kartone, table, knjige, globuse ... Mangelosa", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1989.

Šuv32 Šuvaković, M. "Spoznajni značaj i funkcije *Gesamtkunstwerka* i *Pas-Touta* u umetnosti dvadesetog veka", *Lica* br. 7, Sarajevo, 1989.

Šuv33 Šuvaković, M. (ed.), *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1929-1990.*, knjiga 1, ULUS, Beograd, 1989.

Šuv34 Šuvaković, M. (ed.), *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1929-1990 – Antologija tekstova umetnika*, knjiga 2, ULUS, Beograd, 1989.
Šuv35 Šuvaković, M., "Mediala - paradoksi Leonida Šejke", iz Šuv33.
Šuv36 Šuvaković, M., "Konkretna poezija", iz Šuv33.
Šuv37 Šuvaković, M., "Simptomi Slobodana Milivojevića Ere", iz Šuv33.
Šuv38 Šuvaković, M., "Metaspiritualnost", iz Šuv33.
Šuv39 Šuvaković, M., "Zoran Belić Weiss: Konstrukcije simboličkog sistema", iz Šuv33.
Šuv40 Šuvaković, M., "Aspekti slike S^{x}", iz Šuv34.
Šuv41 Šuvaković, M., "Delo Marka Pogačnika in druga zgodovina umetnosti dvajsetega stoletja", iz Pogačnik, M., *Krajinska skulptura 1986-1989*, Moderna galerija, Ljubljana, 1989.
Šuv42 Šuvaković, M., "Kalifornijski scenario: imperija označitelja - Oko pogleda jednog putopisa", *Moment* br. 13, Beograd, 1989.
Šuv43 Šuvaković, M., "Status i funkcije teorije vizuelnih umetnosti", *Književna reč*, br. 357, Beograd, 1990.
Šuv44 Šuvaković, M., "Charles Harrison - Diskurzivni rezovi", *Moment* br. 20, Beogr-ad, 1990.
Šuv45 Šuvaković, M., "Diskurzivni incidenti / Rasprava diskurzivnih poredaka Charlesa Harrisona", *Dometi* br. 11, Rijeka, 1990.
Šuv46 Šuvaković, M., "Prevrat Subjekta i dijalektika želje u polju diskursa i slike: Željko Kipke", *Quorum* br. 2-3, Zagreb, 1990.
Šuv47 Šuvaković, M., "Drama označitelja / ka teoriji apsurda u savremenoj umetnosti: Kristl i Paripović", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1991.
Šuv48 Šuvaković, M., "Three Basic Concepts of Form. A Visual Form's Analysis after the Postmodern" iz *Form in Art and Aesthetics*, Filozofski Vestnik 1, Ljubljana, 1991.
Šuv49 Šuvaković, M., "Kognitivna teorija in teorija forme. Cézannovo oko. Analiza vizuelne forme po postmoderni: eksternalizem", *Anthropos* št. I-III, Ljubljana, 1991.
Šuv50 Šuvaković, M., "Ni drugi drugog / slike u istoriji pisma: Vlado Martek", u *Vlado Martek - umjetnost nema alternative*, Edicija Šimičić, Zagreb, 1991.
Šuv51 Šuvaković, M., "Mangelos i avangarda", *Život umjetnosti*, br. 49, Zagreb, 1991.
Šuv52 Šuvaković, M., "Three basic concepts of form - A visual form's analysis after the 'postmodern'", iz Erjavec, A., Likar, V. (eds.), *Form in Art and Aesthetics - Aspects of form in philosophy and other theoretical discourses, Filozofski Vestnik* no.1, SAZU, Ljubljana, 1991.
Šuv53 Šuvaković, M., "Kopija i topologija površine slike", rukopis, 1992.
Šuv54 Šuvaković, M., *Teorija u umetnosti i analitička filozofija I: Teorija u umetnosti: teorija umetnosti i teorija umetnika*, doktorska disertacija, Fakultet likovnih umetnosti, Beograd, 1993.
Šuv55 Šuvaković, M., *Teorija u umetnosti i analitička filozofija II: Analitička umetnost*, doktorska disertacija, Fakultet likovnih umetnosti, Beograd, 1993.
Šuv56 Šuvaković, M., *Teorija u umetnosti i analitička filozofija III: Prolegomena za analitičku estetiku*, doktorska disertacija, Fakultet likovnih umetnosti, Beograd, 1993.
Šuv57 Šuvaković, M., "Od socrealizma preko modernizma do neoavangarde", *Tesliana* br. 1, Beograd, 1993.
Šuv58 Šuvaković, M. "Scena za znak - Instalacije, fantazmi, ornamenti i koncepti Mirjane Đorđević", *Projekat* br. 2, Novi Sad, 1993.
Šuv59 Šuvaković, M., "Fragmenti o estetici i nasilju: *poludeli* označitelj", *Pacifik* br. 5, Beograd, 1993.
Šuv60 Šuvaković, M., "Dekonstrukcija svetog u modernizmu i postmodernizmu", *Gradina*, Niš, 1994.
Šuv61 Šuvaković, M., *PAS TOUT - Fragments on art, culture, politics, poetics and art theory 1994-1974*, Meow Press, Buffalo, 1994.
Šuv62 Šuvaković, M. (ed.), "Hijatusi postmodernizma i modernizma. Hrestomatija anglo-američkih kritičkih i teorijskih tekstova na prelazu osamdesetih u devedesete godine - intelektualni putopis" (temat), *Projeka®t* br. 4 i br. 5, Novi Sad, 1994. i 1995.
Šuv63 Šuvaković, M., *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.
Šuv64 Šuvaković, M. (ed.), "Kritika, istorija i teorija umetnosti u Sloveniji" (temat), *Projekta®t* br. 6, Novi Sad, 1995.
Šuv65 Šuvaković, M. (ed.), *Retrospektiva: Grupa KôD, (∃ i (∃ KôD*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.

Šuv66 Šuvaković, M., "Figure i transfiguracije teorije - umetnost u doba teorije i teorija u doba medija", *Transkatalog* br. 1, Novi Sad, 1995.
Šuv67 Šuvaković, M., "Erotski kodovi avangardne fotografije", *Transkatalog* br. 2-3, Novi Sad, 1995.
Šuv68 Šuvaković, M., *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.
Šuv69 Šuvaković, M. (ed.), *Tendencije devedesetih: hijatusi modrnizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu *Zlatno oko*, Novi Sad, 1996.
Šuv70 Šuvaković, M., "(Post)moderna i nihilizam - jedna estetička rasprava", iz Daković, N. (ed.), *Novi nhilizam - postmodernistička kontroverza - Zbornik*, Dom omladine, Beograd, 1996.
Šuv71 Šuvaković, M., Denegri, J. (eds.), *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija*, ULUS, Beograd, 1996.
Šuv72 Šuvaković, M., Denegri, J. (eds.), *Retoričke figure devedesetih. Figurabilno Transparentnost Optičko Fikcionalno Besformno*, Dom omladine, Beograd, 1996.
Šuv73 Šuvaković, M., *Autoportreti. Eseji o Neši Paripoviću*, Prometej, Novi Sad, 1996.
Šuv74 Šuvaković, M. "Paraikonički crteži - crteži Neše Paripovića 1971-1992", iz Šuv73.
Šuv75 Šuvaković, M., *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996.
Šuv76 Šuvaković, M. (ed.), "Moderna i postmoderna kritika u Srbiji" (temat), *Projekta®t* br. 7, Novi Sad, 1996.
Šuv77 Šuvaković, M., "Asymmetries of Language and Sight. Introduction to a Philosophy of Art" iz Erjavec, A. (ed.), "The Seen" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, Ljubljana, 1996.
Šuv78 Šuvaković, M., "Tehnoestetske funkcije teatarske figure", *Transkatalog* br. 4 i br. 5, Novi Sad, 1996. i 1996-97.
Šuv79 Šuvaković, M., "Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa" iz Golubović, V., Tunjević, S. (eds.), *Srpska avangarda u periodici*, Matica srpska Novi Sad i Institut za književnost i umetnost Beograd, 1996.
Šuv80 Šuvaković, M., "Teorije avangarde. Efekti i konsekvence Flakerove *škole*", časopis *Avangarda. Sveske za teoriju i istoriju književno/umetničkog radikalizma* br. 1, Beograd, 1997.
Šuv81 Šuvaković, M., "Defikcionalizacija autobiografije", časopis *Ovdje* br. 343-345, Podgorica, 1997.
Šuv82 Šuvaković, M. (ed.), "Filozofija i teorija likovnih umetnosti: ka filozofiji slike" (temat), *Projekta®t* br. 7, Novi Sad, 1997.
Šuv83 Šuvaković, M., *Politika tela. Eseji o Slavku Bogdanoviću*, Prometej i K21K, Novi Sad, 1997.
Šuv84 Šuvaković, M., "Three Readings of Body Functions in Merleau-Ponty (Figure, Environment and Object)", *M'ars* št. 2, Ljubljana, 1997.
Šuv85 Šuvaković, M., "Apocaliptic Spirits: Art in Postsocialist Era", *M'ars* št. 3-4, Moderna galerija, Ljubljana, 1997.
Šuv86 Šuvaković, M., "Postmoderna i multikulturalizam. Ideologija, geografija, kultura, postkolonijalno, svakodnevica i istorija identiteta", *Transkatalog* br. 6-7, Novi Sad, 1997-98.
Šuv87 Šuvaković, M., "Izuzetnost i sapostojanje: *Gesamtkunstwerk*, intertekstualno i pojam razlike", iz *Izuzetnost i sapostojanje*, FMU, Beograd, 1997.
Šuv88 Šuvaković, M., "Diskurzivna analiza", iz "Poststrukturalistička nauka o muzici" (temat), *Novi Zvuk* (specijalno izdanje), Beograd, 1998.
Šuv89 Šuvaković, M., *Estetika apstraktnog slikarstva. Apstraktna umetnost i teorija umetnika 20-ih godina*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.
Šuv90 Šuvaković, M., "Marjetica Potrč: kognitivne mape sveta", *ProFemina* br. 15-16, Beograd, 1998.
Šuv91 Šuvaković, M., Denegri, J. (eds.), *Prestupničke forme devedesetih. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1998.
Šuv92 Šuvaković, M., *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, SANU i Prometej, Beograd i Novi Sad, 1999.
Šuv93 Šuvaković, M., "Conceptual Art, Political Art, and the Poetry of *CODE*", iz Bernstein, C. (ed.), "99 Poets/1999: An International Poetics Symposium", *Boundary 2* vol. 26 no. 1, Duke University Press, Durham, 1999.
Šuv94 Šuvaković, M., "Negotovost ali point de capiton. Lacanovska teoretska psihoanaliza v Sloveniji in vprašanje umetniških in teoretskih praks v letih med 1968 in 1999", iz "Inventura devetdesetih" (temat), *Maska* št. 5-6, Ljubljana, 1999.
Šuv95 Šuvaković, M., "Uvod v kognitivno estetiko: Status in kontekst kognitivne estetike", iz "Kognitivna estetika" (temat), *Časopis za kritiko znanosti* št. 194, Ljubljana, 1999.
Šuv96 Šuvaković, M., *Luminokinetika. Eseji o Kolomanu Novaku*, Prometej, Novi Sad, 1999.

Šuv97 Šuvaković, M., "*Advocates*: Art and Philosophy. Approaching in the *Relations* of Philosophy and Art in the 20th Century", iz Erjavec, A. (ed.), *XICth International Congress of Aesthetics: Aesthetics as Philosophy*, Proceedings I, *Acta Philosophica* no. 2, Ljubljana, 1999.

Šuv98 Šuvaković, M., "Ideologija in skupina OHO", *Borec* št. 575-576, Ljubljana, 1999.

Šuv99 Šuvaković, M., "Efekti transgresije. Muzikologija, muzika, filozofija i poststrukturalizam na kraju XX veka", *Košava* br. 37-38, Vršac, 1999.

Šuv100 Šuvaković, M., "Fatalni *rod* muzike", *ProFemina* br. 21-22, Beograd, 2000.

Šuv101 Šuvaković, M., "Painting after painting: The Paintings of Susan Bee", iz Bee, S., Schor, M. (eds.), *M/E/A/N/I/N/G – An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*, Duke University Press, Durham, 2000.

Šuv102 Šuvaković, M., "Muzika i ideologija. Neka fragmentarna propitivanja o Lacanovskim koncepcijama ideologije, Barthesovoj zamisli Govora ideologije i Althusserovoj teoriji ideoloških aparata", *II. Međunarodni simpozij: "Muzika u društvu" (zbornik radova)*, Muzikološko društvo FBiH i Muzička akademija u Sarajevu, Sarajevo, 2001.

Šuv103 Šuvaković, M., *Point de Capiton. Eseji, fragmenti i meditacije o umjetnicima*, Edicija Šimičić, Zagreb, 2000.

Šuv104 Šuvaković, M., "Status and priorities. A pre-consideration for Manifesta 3", *Platforma SCCA* no. 1, Ljubljana, 2000.

Šuv105 Šuvaković, M., "Critical Phenomenology of Artwork: The Status, the Functions and the Effects of the Artwork at Manifesta 3", *Platforma SCCA* no. 2, Ljubljana, 2000.

Šuv106 Šuvaković, M. (ed.), "Benjamin Buchloh: Horizonti kritičke istorije i teorije umjetnosti" (temat), *Ovdje* br. 391-393, Podgorica, 2001.

Šuv107 Šuvaković, M., "Umetnost i realističke sablasti kulture", *Život umjetnosti*, br. 64, Zagreb, 2001.

Šuv108 Šuvaković, M., "Zašto filozofija klizi preko umetnosti precrtavajući njeno neuhvatljivo telo čulnog odziva, prekida, uživanja, opiranja, cinizma, radosti, zbunjenosti, nežnosti, sublimnosti, zaborava - i svakako: rubne i prošivene konceptualizacije? (...radiofonsko predavanje o tome zašto je nemoguća estetika Jacquesa Derride...)", *Treći program RB* br. 112, Beograd, 2001.

Šuv109 Šuvaković, M., *Paragrami tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, CENPI, Beograd, 2001.

Šuv110 Šuvaković, M., *Anatomija Angelov – Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, ZPS, Ljubljana, 2001.

Šuv111 Šuvaković, M., *Figura, askeza in perverzija*, Hyperion, Koper, 2001.

Šuv112 Šuvaković, M., "Transgresivna politika parazitizma. Projekti, realizacije in vplivi Tadeja Pogačara" (slovenski, italijanski), iz *49. benečki bienale. Slovenski paviljon*, Galeria A+A, Benetke, 2001.

Šuv113 Šuvaković, M., "Umjetnost kao brisani trag kulture", *Godišnjak 2000*, Matica hrvatska Slavonski Brod, Slavonski Brod, 2001.

Šuv114 Šuvaković, M., "Struktura fantazma je struktura ekrana: Ema Kugler", iz katalog *VideoMedeja*, JUZVU VideoMedeja, Novi Sad, 2001.

Šuv115 Šuvaković, M., "Fragmentarna pitanja o regulaciji i deregulaciji prikazivanja", iz "Radikalizmi Istočne Evrope" (temat), *Frakcija* br. 22-23, Zagreb, 2001.

Šuv116 Šuvaković, M., "Tehnoestetika i tehnoumetnost", *Razlika/Difference* br. 1, Tuzla, 2001.

Šuv117 Šuvaković, M. "Razoriti (ili) čitati teatar: pisanje o pisanju o teatru - slučaj *Ajnštajna na plaži*", *TkH* br. 2, Beograd, 2001.

Šuv118 Šuvaković, M., "Jedna estetička teorija 'prefiksa': meta, inter, para, trans i hiper", iz Šutić, M. (ed.), *Interdisciplinarnost teorije književnosti (zbornik radova)*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2001.

Šuv119 Šuvaković, M., "Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste / The Ideology of Exhibition: on the ideologies of Manifesta", *Platforma SCCA* no.3, Ljubljana, 2002.

Šuv120 Šuvaković, M., "Belgrade", iz Benson, T. O. (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, LACMA Los Angeles i The MIT Press Cambridge MA, 2002.

Šuv121 Šuvaković, M., "Diskursi i ples – Uvod u istoriju i teoriju plesa", iz "Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH br. 4*, Beograd, 2002.

Šuv122 Šuvaković, M., "Forma ne-života ili oko izvadka bića (izvođenje post-egzistencijalizma i/ili biopolitike: o Sarah Kane 4.48 Psychosis)", iz "Rasprava slučaja jedne nove-britanske-drame / Sarah Kane – 4.48 Psyvhosis" (temat), *TkH br. 4*, Beograd, 2002.

Šuv123 Šuvaković, M., "Indefinite questions about the opera and definite comments on the Dreamopera", iz "Idea Campus Piran" (temat), *New Moment* no. 18, Ljubljana, 2002.

Šuv124 Šuvaković, M., *Martek – Fatalne figure umjetnika – Eseji o umjetnosti i kulturi XX. stoljeća u Jugoistočnoj, Istočnoj i Srednjoj Europi kroz djelo(vanje) umjetnika Vlade Marteka*, Meandar, Zagreb, 2002.

Šuv125 Šuvaković, M., "Izpeljevanje pedagoških figur/teles. Strategije in taktike v avantgardni, neoavantgardni in postavangardni pedagogiki v scenskih umetnostih", u "Učiti za sceno" (temat), *Maska* br. 72-73, Ljubljana, 2002.

Šuv126 Šuvaković, M., "Konstruisanje Art geografije - Rasprava o statusu i funkcijama umetnosti i kulture na kraju XX veka pisana povodom izložbe DEVENIRS / BECOMINGS - Contemporary Art in South-Eastern Europe, 2001", *Balcanis* br. 4, Ljubljana, 2002.

Šuv127 Šuvaković, M., "Mapping and Filing: ka novoj teoriji dramaturgije", *TkH* br. 3, Beograd, 2002.

Šuv128 Šuvaković, M., "Borba sa prikazivanjem. Preko ikoničkog filmskog znaka", iz "Eksperimentalni film i alternativna opredeljenja" (temat), Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 2002.

Šuv129 Šuvaković, M., Špoljar, M., Martek, V., *Vlasta Delimar – monografija performans*, Areagrafika, Zagreb, 2003.

Šuv130 Šuvaković, M., "Ženu nije moguće naći, zar ne? Ili o performerskim tematizacijama politike, tela, i seksualnosti u delu Vlaste Delimar", iz Šuv129.

Šuv131 Šuvaković, M., Đurić, D. (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Šuv132 Šuvaković, M., "Impossible Histories", iz Šuv131.

Šuv133 Šuvaković, M., "Conceptual Art", iz Šuv131.

Šuv134 Šuvaković, M., "Art as Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans", iz Erjavec, A. (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

Šuv135 Šuvaković, M., "O neizvesnim sistemskim pitanjima (O estetici i filozofiji kulture)", *Razlika* br. 5, Tuzla, 2003.

Šuv136 Šuvaković, M., "Tehnologije izvođenja u performans artu", *TkH* br. 5, Beograd, 2003.

Šuv137 Šuvaković, M., *Politike slikarstva*, Edicija Artes, Obalne galerije, Koper, 2004.

Šuv138 Šuvaković, M., "Kritični postopki: modernizem, avantgarda, neoavantgarda in protokonceptualizem", *Filozofski vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.

T

Taf1 Tafuri, M., *Theories and History of Architecture*, London, 1980.

Taj1 Tajge, K. (Teige, K.), *Vašar umetnosti*, Mala edicija ideja, Beograd, 1977.

Taj2 Tajge, K. (Teige, K.), "Realizam", iz Taj1.

Taj3 *Teige, K.: Surrealistické Koláže / Surrealist Collages 1935-1951*, Museum of National Literature, Prague, 1994.

Talk1 "A Talk Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi", *Flash Art* no. 128, Milano, 1986.

Tan1 Tang, T., *The Cultural Revolution and post- Mao reforms: a historical perspective*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Tap1 Tapié, M., *Un art autre, ou il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Gabriel-Giraud, Paris, 1952.

Tas1 Taschen, A. (ed.), *Five Lives – Leni Riefenstahl*, Taschen, Köln, 2000.

Tash1 Tashjian, D., *A Boatload of Madmen. Surrealism and the American Avant-Gard 1920-1950*, Thames and Hudson, New York, 1995.

Tat1 Tatarkijevič, V., *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1978.

Tay1 Taylor, B., *Modernism, post-modernism, realism - A critical perspective for art*, Winchester School of Art Press, Winchester, 1990.

Tay2 Taylor, B., *The Nazification of Art*, Hampshire, 1990.

Taylo1 Taylor, P. (ed.), *Post-Pop Art*, MIT Press, Cambridge MA, London, 1989.

Taylor1 Taylor, L. (ed.), *Visualizing Theory*, Routledge, New York, 1993.

Taylorm1 Taylor, M. C., *Imagologies – Media Philosophy*, Routledge, London, 1994.

Tajlorp1 Taylor, P., "John Weber", *Flash Art* no. 128, Milano, 1986.

Taylors1 Taylor, S., *Hans Bellmer - The Anatomy of Anxiety*, The MIT Press, Cambridge MA, 2000.

Tajlorv1 Tajlor, V. E., Winquist, C. E. (eds.), *Encyclopaedia of Postmodernism*, Routledge, London, 2001.
Tea1 "Teaching Curatorship" (temat), *MJ – Manifesta Journal* no. 4, Ljubljana, 2004.
Tei1 Teicher, H. (ed.), *Trisha Brown: Dances and Art in Dialogue, 1961-2001*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
Teite1 Teitelbaum, M. (ed.), *Montage and Modern Life 1919-1942*, The MIT Press, Cambridge MA, 1992.
Telq1 *Tel Quel*, Editions du Seuil, Paris, godišta 1960.-1982.
Telq2 "En Chine" (temat), *Tel Quel*, Paris, 1974.
Ten1 *Ten Approaches to the Decorative*, Alessandra Gallery, New York, 1976.
Tend1 *Tendencije 4*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1968.-1969.
Tend2 *Tendencije 5*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1973.
Teo1 Teodori, M., *Historijat novih ljevica u Evropi*, Globus, Zagreb, 1979.
Teor1 "Teorijska psihoanaliza" (temat), *Treći program RB* br. 79, Beograd, 1988.
Terr1 *Terror Háza – House of Terror*, Terror Háza, Budapest, 2003.
Terry1 Terry, A., *Notes*, Robert Self Publications, London, 1976.
Teš1 Tešić, G. (ed.), *Dragan Aleksić – Dada Tank*, Nolit, Beograd, 1978.
Teš2 Tešić, G. (ed.), *Zli volšebnici – polemike i pamfleti u srpkoj književnosti 1917-1943* vol. 1-3, Slovo ljubve, Beograd, 1983.
Teš3 Tešić, G., *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu (dvadesete godine)*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
Teš4 Tešić, G. (ed.), *Avangarda – Teorija i istorija pojma*, Narodna knjiga, Beograd, 1997.
Teš5 Tešić, G. (ed.), *Poetika – Teorija i istorija pojma*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.
Tij1 "Tijelo Tehnologija" (temat), *Frakcija* br. 4, Zagreb, 1997.
Tria1 "The Trial(s) of Psychoanalysis" (temat), *Critical Inquiry* vol. 13 no.2, Chicago, 1987.
Tho1 Thomas Mitchell, C., *New thinking in Design: Conversations on Theory and Practice*, JohnWiley&Sons, 1996.
Thom1 Thompson, J. M. (ed.), *Twentieth Century Theories of Art*, Carleton University Press, Ottawa, 1991.
Thu1 Thurn, H. P., "Die Sozialität der Solitären (Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst", iz "Von der Utopie Einer Kollektiven Kunst", *Kunstforum* bd. 116, Köln, 1991.
Tij1 Tijardović, J., "Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom", iz Susovski, M. (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
Tij2 Tijardović, J. (ed.), *Plakati / radovi umetnika*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1978.
Tij3 Tijardović, J., "Tekstovi umetnika", iz Denegri, J., Vinterhalter, J., Tijardović, J., Stanivuk, Lj. (eds.), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 - Pojave grupe pojedinci*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
Tij4 Tijardović, J., "Dokument ali i delo za sebe 1960-70", iz Đorđević, M. (ed.), *Fotografija kod Srba 1839-1989*, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1991.
Tim1 Timotijević, S., "Ekipa za akciju i anonimnu atrakciju, Ekipa A3", iz. Susovski, M. (ed.), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
Tim2 Timotijević, S., (ed.), *Primeri instant umetnosti: polaroid - video - xerox*, Likovna galerija KCB, Beograd, 1983.
Tim3 Timotijević, S., "Naš Andergraund", iz Đorđević, M. (ed.), *Fotografija kod Srba 1839-1989*, Galerija Srpske akademije nauka i umentosti, Beograd, 1991.
Tir1 Timanić, B., "Subjektivna ispovest jednog ljubitelja stripa", *Rok* br. 2, Beograd, 1969.
Tis1 Tisdall, C., Bozzolla, A., *Futurism*, Oxford University Press, New York, Toronto, 1978.
Tis2 Tisdall, C., *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979.
Tis3 Tisdall, C., "Energy Plan for Western Man", iz Tis2.
Tiš1 Tišma, A., *Private Life International - Mail-art Show*, Savremena galerija, Zrenjanin, 1986.
Tiš2 Tišma, A., "Marina Abramović - Ratnici, sveci, ljubavnici, cveće" (intervju), *Moment* br. 11-12, Beograd, 1988.
Tišma1 Tišma, S., *Vrt kao to*, Ruža lutanja, Beograd, 1997.
Tod1 Todić, M. (ed.), *Nikola Vučo*, Museum moderner Kunst, Wien, 1990.
Tod2 Todić, M., *Fotografija i slika*, Cicero, Beograd, 2001.
Tod3 Todić, M. (ed.), *Nemoguće – Umetnost nadrealizma*. Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 2002.
Todo1 Todorov, C. (Todorov, T.), *Simbolizam i tumačenje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1986.
Todo2 Todorov, C. (Todorov, T.), *Poetika*, Filip Višnjić, Beograd, 1986.

Todo3 Todorov, C., Dikro, O. (Todorov, T., Ducrot, O.), *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* I, Prosveta, Beograd, 1987.

Todo4 Todorov, C., Dikro, O. (Todorov, T., Ducrot, O.), *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* II, Prosveta, Beograd, 1987.

Todo5 Todorov, C., Dikro, O. (Todorov, T., Ducrot, O.), "Semiotika", iz Todo3.

Todo6 Todorov, C. (Todorov, T.), "Tekst", iz Todo4.

Todo7 Todorov, C. (Todorov, T.), *Mi i drugi,* Biblioteka XX vek, Beograd, 1994.

Todo8 Todorov, C. (Todorov, T.), *Nesavršeni vrt – Humanistička misao u Francuskoj*, Geopoetika, Beograd, 2003.

Todor1 Todorović, M., *Signalistička istraživanja 1* (Komunikacija, oko), Galerija SKC-a, Beograd, 1973.

Todor2 Todorović, M. (ed.), *Signalizam,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1974.

Todor3 Todorović, M. (ed.), "Konkretna, vizuelna i signalistička poezija - antologija" (temat), *Delo* br. 3, Beograd, 1975.

Todor4 Todorović, M. (ed.), *Signalizam,* Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1975.

Todor5 Todorović, M., *Signalizam,* Gradina, Niš, 1979.

Todos1 Todosijević, D. R. (ed.), *1&1 (Parovi)*, Galerija SKC-a, Beograd, 1974.

Todos2 Todosijević, D. R., "Ed Reinhart - Dvanaest pravila za novu akademiju", *Književna reč* br. 23, Beograd, 1974.

Todos3 Todosijević, D. R., "Umetnost i revolucija", iz *Oktobar 75,* Galerija SKC-a, Beograd, 1975.

Todos4 Todosijević, D. R. (ed.), *Umetnost, ironija itd,* Galerija srećna nova umetnost SKC, Beograd, 1977.

Todos5 Todosijević, D. R., "Ad Reinhardt - umetnička komika i satira", *Umetnost* br. 52-53, Beograd, 1977.

Todos6 Todosijević, D. R., *Velike južne predstave,* Studentski kulturni centar, Beograd, 1980.

Todos7 Todosijević, D. R., *Raša Todosijević,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1982.

Todos8 Todosijević, D. R., *Raša Todosijević,* Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1982.

Tolj1 Tolj, S. (ed.), *Otok,* SCCA i ARL, Zagreb, Dubrovnik, 1996.

Tom1 Tomassoni, I., *Hypermannerism*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1986.

Tom1 Tomić, B., Brejc, T., Denegri, J., Koščević, Ž., Subotić, I., Šalamun, T. (eds.), *Galerija 212 '68,* Galerija 212, Beograd, 1968.

Tom2 Tomić, B., "Siromašna umetnost — izazov duha", iz Tom1.

Tom3 Tomić, B., "Permanentna umetnost", iz Tom1.

Tom4 Tomić, B., "In memoriam Pino Pascali", *Umetnost* br. 6, Beograd, 1968.

Tom5 Tomić, B., Koščević, Ž., "Typoezija", iz *Tendencije 4,* Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1968-69.

Tom6 Tomić, B., "Konkretna i vizuelna poezija", iz *4. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970.

Tom7 Tomić, B., "Konceptualna umetnost", iz *4. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970.

Tom8 Tomić, B., "Typoezija", *Problemi* št. 105, Ljubljana, 1971.

Tom9 Tomić, B., Denegri, J. (eds.), *Rasponi 73,* Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.

Tom10 Tomić, B., Denegri, J. (eds.), *NF2: Fotografija kao umjetnost - Fotografija kot umetnost,* Centar za fotografiju film i TV Zagreb, Muzej savremene umetnosti Beograd i Razstavni salon Rotovž Maribor, 1976.

Tom11 Tomić, B., "Paralelne realnosti", *Katalog 143* br. 3, Autorsko izdanje, Beograd, 1977.

Tom12 Tomić, B., "Paralelne realnosti", iz Šuvaković, M. (ed.), *Seminar,* SKC, Beograd, 1978.

Tom13 Tomić, B., Šuvaković, M. (eds.), *Informacije: minimal art & post-minimal art,* SKC, Beograd, 1980.

Tom14 Tomić, B., "Coexistence of relations", iz *La coesistenza dell'arte - Un modello espositivo*, Biennale di Venezia, Venezia, 1993.

Tom15 Tomić, B., Apostolović, S, "Srđan Apostolović" (temat), *Arti International* vol. 25, Athens, 1995.

Tomli1 Tomlinson, J., *Cultural Imperialism - A Critical Introduction,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.

Topo1 Toporišič, T., *Med zapeljevanjem in sumničavostjo – Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. Stoletja*, Maska, Ljubljana, 2004.

Tor1 de Tore, G. (de Torre, G.), *Istorija avangardnih književnosti*, IK Zorana Sojanovića, Sremski Karlovci, 2001.

Toši1 Tošić, V. (ed.), *Opus 4 – Dokumenti*; SKC, Beograd, 2001.

Toy1 *Toyen*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2002.

Tra1 "Translator's ink" (temat), *Parallax* no. 14, London, 2000.

Tran1 *Translucent Writings*, Gritta Insam Gallery, Vienna, Neuberger Museum of Art - State University of New York at Purchase, 1994.

Tra1 Tratnik, P., Zupančič, N. (eds.), *Prostori umetnosti*, Društvo inovatorjev, Ljubljana, 2002.

Trb1 Trbuljak, G., *Goran Trbuljak*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.

Trb2 Trbuljak, G., *1972 Artiste Anonyme - Goran Trbuljak 1974*, Galerija suvremene umjetnosti Zagreb i Galerija studentskog kulturnog centra Beograd, 1974.

Trb3 Trbuljak, G., *Goran Trbuljak*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1977.

Trb4 Trbuljak, G., *Retrospektiva*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.

Tri1 Trifunović, L., *Srpsko slikarstvo 1900-1950*, Nolit, Beograd, 1973.

Tro1 Trocki, L., "Umjetnost revolucije i socijalistička umetnost", iz *Književnost i revolucija*, Otokar Keršovani, Rijeka, 1971.

Troj1 Troj, N.J., *Couture Culture – A Study in Modern Art and Fashion*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

Tu1 Tuchman, M. (ed.), *The New York School - Abstract Expressionism in the 40s and 50s*, Thames and Hudson, London, 1970.

Tu2 Tuchman, M. (ed.), *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*, Los Angeles County Museum of Art, 1971.

Tu3 Tuchman, M. (ed.), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Abbeville Press, New York, 1986.

Tu4 Tuchman, M., "Hidden Meaning in Abstract Art", iz Tu3.

Tuc1 Tucić, V. R., *Struganje mašte*, Dnevnik, Novi Sad, 1991.

Tuck1 Tucker, M. (ed.), *Bad Painting*, The New Museum, New York, 1977.

Tuck2 Tucker, M., Fiss, K., Ferguson, R., Olander, W., (eds.), *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1990.

Tuck3 Tucker, M. (ed.), *Bad Girls*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994.

Tucker1 Tucker, W., *Sculpture 1970-73*, Serpentine Gallery, London, 1973.

Tucker2 Tucker, W., *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1985.

Tucker3 Tucker, W., "The Object", iz Tucker2.

Tup1 Tupicina, M., *Margins of Soviet Art*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1989.

Turim1 Turim, M., *Abstract in Avant-Garde Films*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1986.

Turk1 Turkle, S., *Psychoanalytic Politics. Jacques Lacan and Freud's French Revolution*, The Guilford Press, New York, 1992.

Turko1 Turković, H., *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 1994.

Turko2 Turković, H., *Strukturalizam / semiologija / metafilmologija – metodološke rasprave*, Filmoteka 16, Zagreb, 1986.

Turko3 Turković, H., *Razumijevanje filma - ogledi iz teorije filma*, GZH, Zagreb, 1988.

Turko4 Turković, H., *Umijeće filma – esejistički uvod u film i filmologiju*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1996.

Turn1 Turner, B. (ed.), *Theories of Modernity and Postmodernity*, SAGE Publications, London, 1991.

Turner1 Turner, V., *Od rituala do teatra*, AC, Zagreb, 1989.

Turo1 Turowski, A., "Strezeminski's Unism", iz Strzeminski, W., *Unism in Painting* (reprint, 1928.), Muzeum Sztuki, Lodz, 1994.

Türr1 Türr, K., *Op Art. Stil, Ornament oder Experiment?*, Gebr. Man Studio, Berlin, 1986.

Turre1 Brown Turrell, J., Singerman, H. (eds.), *Individuals - A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.

Turv1 Turvey, M., "Can the Camera See? Mimesis in *Man with a Movie Camera*", *October* no. 89, New York, 1999.

Turv2 Turvey, M., "The Avant-Garde and the *New Spirit*: The Case of *Ballet mécanique*", *October* no. 102, New York, 2002.

Ty1 Tyler, P., *Underground film - A Critical History*, Grove Press, New York, 1969.

U

Üb1 Ibersfeld, A. (Übersfeld, A.), *Čitanje pozorišta*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

Üb2 Ibersfeld, A. (Übersfeld, A.), *Ključni termini pozorišne analize*, CENPI, Beograd, 2001.

Ug1 Ugren, D., "Intervju sa Miškom Šuvakovićem", *Projeka(r)t* br. 8-9, Novi Sad, 1997.

Ug2 Ugren, D. (ed.), *Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontraverza*, *Projekat* br. 11-15, Novi Sad, 2001.

Ug3 Ugren, D. (ed.), *Centralno evropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920.-2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002.

Uk1 *Ukradeni Poe*, Analecta, Ljubljana, 1990.

Ukraj1 *Ukrajinska Avangarda 1910-1930*, Muzej suvremene umejtnosti, Zagreb, 1990.-91.

Ulm1 Ulmer, G., "Predmet post-kritike", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985..

Ulm2 Ulmer, G., "Gramatologija", iz Ulm1.

Ulm3 Ulmer, G., "Kolaž/montaža", iz Ulm1.

Ulm4 Ulmer, G., *Applied Grammatology - Post(e) - Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, London, 1987.

Ulm5 Ulmer, G., *Teletheory: Gramatology in the Age of Video*, Routledge, New York, 1989.

Ulm6 Ulmer, G., "The Heuretics of Deconstruction", iz Brunette, P., Wills, D. (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts - Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1994.

Uma1 Umanskij, K. (ed.), *Neue Kunst in Russland 1914-1919*, Gustav Kiepenheuer, Potsdam und, Hans Goltz München, 1920.

Ume1 *Umetnikot i opštestvenata stvarnost*, Edicija 359°, Skopje, 2002.

Umet1 *Umetnost* br. 1-67, Beograd, godišta 1965-1980.

Umetn1 "Umetnost i katastrofa - transavangarda" (temat), *Gradina* br. 4, Niš, 1984.

Umetno1 "Umetnost i kritika danas" (temat), *3+4* br. G, Beograd, 1985.

Umetnos1 *Umetnost i mit (zbornik, sveska 6)*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1987.

Umetnos2 *Umetnost i progres*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988.

Umetnost1 "Umetnost je močnejša od smrti" (temat), *Likovne besede* br. 21-22, Ljubljana, 1992.

Umetnostd1 "Umetnost, društvo / tekst: Nekoliko napomena o sadašnjim uslovima kalsne borbe na području književne produkcije i njenih ideologija", *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978.

Umetnostokt1 *Umetnost oktobarske epohe*, Muzej savremene umetnosti i Galerija suvremene umjetnosti, Beograd, Zagreb, 1983.

Umj1 *Umjetnost - kritika usred osamdesetih*, AICA, Collegium artisticum, Sarajevo, 1986.

Umje1 "Umjetnost i svjetlo" (temat), *Kontura* br. 74, Zagreb, 2002.

Umjet1 "Umjetnost kao slučaj", *Europski glasnik* br.4, Zagreb, 1999.

Upr1 Upright, D., *Morris Louis: The Complete Paintings: A Catalogue Raisonné*, Harry N. Abrams, New York, 1985.

Ur1 Urbančić, I., *Temelji metodi moći - Problem filozofske hermeneutike kod Diltaja*, Mladost, Beograd, 1976.

Urk1 Urkom, G., *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1973.

Urk2 Urkom, G., *Urkom*, Galerija SKC-a, Beograd, 1977.

Urs1 *U.R.S.S. L'Arte Sovietica – XXIX Biennale Internazionale D'Arte Di Venezia*, Venezia, 1958.

Usp1 Uspenski, B., "Semiotički problemi stila u svetlosti lingvistike", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974.

Usp2 Uspenski, B. A., *Poetika kompozicije - Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979.

Utley1 Utley, G.R., *Picasso: The Communist Years*, Yale University Press, New Haven, 2000.

Uz1 Uzelac, M., *Uvod u estetiku*, Akademija umetnosti i Prometej, Novi Sad, 1993.

Uz2 Uzelac, M., "Problem vrednosti u fenomenološkoj estetici", iz Uz1.

Už1 Užarević, J. "Povijest pojma", iz "Problemi teorije kompozicije", *Umjetnost riječi* br. 2-3, Zagreb, 1989.

V

Valen1 Valentini, V. (ed.), *Zero Visibility – Of the Reverse Order*, *Maska*, Ljubljana, 2003.

Van1 Vaneigem, R., *The Revolution of Everyday Life*, Rising Free Collective, 1979.

Var1 Varnedoe, K., Gopnik, A. (eds.), *High And Low: Modern Art and Popular Culture*, Museum of Modern Art, New York, 1990.

Var2 Varnedoe, K., Karmel, P. (eds.), *Jackson Pollock: New Approaches*, MOMA i Harry N. Abrams, New York, 1999.

Vas1 Vasić, P., *Uvod u likovne umetnosti*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1968.

VasČ1 Vasić, Č., "O umetnosti videa", *Umetnost* br. 51, Beograd, 1977.

Vat1 Vatimo, Đ. (Vattimo, G.), *Kraj moderne*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1991.

Vat2 Vattimo, G., *The Transparent Society*, Pollity Press, Cambridge, 1992.

Vej1 Vejvoda, I., "O kritičkoj teoriji: razgovor sa Martinom Džejom - Autorom dela "Dijalektička imaginacija" i "Marksizam i totalitet"", *Treći program RB* br. 66, Beograd, 1985.

Ven1 Venturi, L., *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963.

Venturi1 Venturi, R., *Složenost i protivurečnost u arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 2001.

Verb1 *Verbumprogram katalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.

Ver1 Vergine, L., *Il Corpo Come Linguaggio (La 'Body-art' e storie simili)*, Gianpaolo Prearo Editore, Milano, 1974.

Ver2 Vergine, L., *L'ultima avanguardia - Arte programmata e cinetica 1953-1963*, Palazzo Reale, Milano, 1983.

Verg1 Vergote, A., "From Freud's *Other Scene* to Lacan's *Other*", iz Smith, J. H., Kerrigan, W. (eds.), *Interpreting Lacan*, Yale University Press, New Haven, 1983.

Ves1 Veselinović, M., *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1983.

Ves2 Veselinović, M., *Umetnost i izvan nje - Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Matica Srpska, Novi Sad, 1991.

Ves3 Veselinović-Hofman, M., *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.

Ves4 Veselinović-Hofman, M., "Muzika i dekonstrukcija (zapisi na marginama Deridine teorije)" iz *Izuzetnost i sapostojanje*, FMU, Beograd, 1997.

Ves5 Veselinović, M., "Čitanje *muzike tišine*", *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* br. 22-23, Matica srpska, Novi Sad, 1998.

Vesc1 Vescovo, M., "Neumorna tkanja memorije Šest slikara na Bijenalu u Veneciji 1984. godine", iz *Anakronisti ili slikari memorije*, Galerija SKC-a Beograd i Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, 1984.

Vetr1 Vetrocq, M. E., "The New York Pre-School", *Art in America*, New York, June 1997.

Via1 *Claude Viallat*, Espace fortant de France, Sète, 1993.

Vid1 "Video Art" (temat), *Studio International* vol. 191 no. 981, London, 1976.

Videod1 *Videodokument – Documentation: Video umetnost v slovenskem prostoru 1969-1998.*, Zavod za odprto družbo, Ljubljana, 1999.

Videod1 *Videodokument – Essays: Video umetnost v slovenskem prostoru 1969-1998.*, Zavod za odprto družbo, Ljubljana, 1999.

Vie1 Vienna, F. de, *Beyond Modernism*, Red Book, Antwerpen, 2005.

Vili1 Vilik, N., *States of Changes? The Postmodernism & The Art of the Eighties*, Feniks, Skopje, 1994.

Vio1 *Bill Viola*, Biennale di Venezia, 1995.

Vio2 Viola, B., *Reasons for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*, The MIT Press, Cambridge MA, 1995.

Vir1 Virilio, P., "Privilegija oka", *Projeka(r)t* br. 2, Novi Sad, 1993.

Vir2 Virilo, P., *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993.

Vir3 Virilio, P., "The Third Interval: A Critical Transition" iz Andermatt Conley, V. (ed.), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.

Vir4 Virilio, P., *Kritični prostor*, UD Gradac, Čačak, 1997.

Vir5 Virilio, P., *Rat i film 1 – Logistika percepcije*, Institut za film, Beograd, 2003.

Virtual1 *Virtual Reality: An Emerging Medium*, Guggenheim Museum SOHO, New York, 1993.

Vis1 Visković, V., *Sukob na ljevici – Krležina uloga u sukobu na ljevici*, Narodna knjiga, Beograd, 2001.

Viz1 "Vizuelna umjetnost i vizuelna percepcija" (temat), *Dometi* br. 9, Rijeka, 1990.

Vjer1 Zuppa, V., *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995.

Vod1 Vodopija, I. B. (ed.), *Avangardni teatar Sergija Glumca*, Ex Libris, Zagreb, 2004.

Vor1 Vorkapić, S., *O pravom filmu*, FDU, Beograd, 1998.

Vos1 Foštel, V. (Vostell, W.), "Fluksus", iz Stanivuk, Lj., Janković, A., Tijardović, J. (eds.), *Fluksus - Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.

Vr1 Vranicki, P. (ed.), *Marksistička filozofija XX veka*, Nolit, Beograd, 1980.

Vra1 Vranić, Š. (ed.), *Uvod u Nietzschea*, Centar za kulturnu djelatnost SSO, Zagreb, 1980.

Vrani1 Vranić, D. (ed.), *Ivan Tabaković – Legat Rastislave Tabaković*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.S

Vrd1 Vrdlovec, Z. (ed.), *Filmske figure. Sodobna francoska teorija in analiza filma*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1990.

Vre1 "Vreme zamrzavanja" (temat), *Vreme* (17. maj), Beograd, 1993.

Vrga1 Vrga, B., "Zenitističke večernje u Petrinji", *Generacija* no. 8, Zagreb, Roma, 1995.

Vri1 de Vries, G. (ed.), *On Art - Arists' Writings on the Changed Notion of Art After 1965*, M. DuMont Schauberg, Köln, 1974.

Vuč1 Vučićević, B. (ed.), *Avangardni film 1895-1939*, Radionica SIC, Beograd, 1984.

Vuč2 Vučićević, B. (ed.), *Avangardni film 1895-1939 - II deo*, Akademski filmski centar Studentski grad, Beograd, 1990.

Vujano1 Vujanović, A., "Još-hodanje preko *Anštajna na plaži*... Beograd 2001", *TkH* br. 2, Beograd, 2001.

Vujano2 Vujanović, A., "Pozorišna antropologija i kraj humanizma", iz "Rasprave: Materijalističko čitanje pozorišne antropologije" (temat), *TkH* br. 3, Beograd, 2002.

Vujano3 Vujanović, A., "Izvođenje (konceptualnog) plesa – Akter kao/i autor kao 'aformer' kao 'performer' (Kao Jérôme Bel)", iz "Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH br. 4*, Beograd, 2002.

Vujano4 Vujanović, A., Cvejić, B., Marković, T., Matić, Lj., Mirković, M., Šuvaković, M., "Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: diskursi, poze i transgresije plesa", iz "Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH br. 4*, Beograd, 2002.

Vujano5 Vujanović, A., "4.48 Psychosis: Ekonomimetička. Konstrukcija. Bola", iz "Rasprava slučaja jedne novebritanske-drame / Sarah Kane – 4.48 Psyvhosis" (temat), *TkH br. 4*, Beograd, 2002.

Vujano6 Vujanović, A., *Razarajući označitelji/e performansa – prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, SKC, Beograd, 2004.

Vujano7 Vujanović, A., "-n - +1.n izvođenja teorije u svetu izvođačkih umetnosti", *TkH* br. 5, Beograd, 2003.

Vujano8 Vujanović, A., "Internet teatar: kritički uvod", *Teatron* br. 124-125, Beograd, 2003-04.

Vujano9 Vujanović, A., *Status i funkcije teorijske prakse u svetu izvođačkih umetnosti krajem XX i početkom XXI veka*, doktorska disertacija, FDU, Beograd, 2004.

Vujano10 Vujanović, A., "Jedna, druga, treća n-ta Plešuća tela", *Teatron* br. 126-127, Beograd, 2004.

Vuko1 Vuković, S., "Monohromija i fetišizam", *Projekat* br. 4, Novi Sad, 1994.

W

Wag1 Wagner, A., *Post Security - Aktuelle Kunst Aus Prag*, Galerie 5020, Salzburg, 1993.

Wahlf1 Val, F. (Wahl, F.), "Tekst (II) - Tekst kao produktivnost", iz Todorov, C., Dikro, O. (Todorov, T., Ducrot, O.), *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* II, Prosveta, Beograd, 1987.

Wajcm1 Wajcman, G., "Umetnost, psihoanaliza, 20. stoletje", *Problemi* št.3-4, Ljubljana, 2001.

Wald1 Waldman, D., *Robert Mangold*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1971.

Wald2 Waldman, D., *Kenneth Noland: A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1977.

Wald3 Waldman, D., *Mark Rothko, 1903-1970 - A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1982.

Waldr1 Waldrop, R., "A Basis of Concrete Poetry", iz Kostelanetz, R. (ed.), *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Prometheus Books, Buffalo, 1982..

Walk1 Walker, J. A., *Art Since Pop*, Thames and Hudson, London, 1975.

Walk2 Walker, J. A., "Bombardment of the retina: Op art", iz Walk1.

Walk3 Walker, J. A., "An alternative to fine art: freak culture", iz Walk1.

Walk4 Walker, J. A., *Glossary of Art, Architecture and Design Since 1945,* Clive Bingley, London, 1977.

Walker1 Walker, I., "On the Needles of These Days – Czech Surrealism and Documentary Photography", *Third Text* vol.18 issue2, Routledge, London, 2004.

Wallis1 Wallis, B. (ed.), *Art After Modernism: Rethinking Representation,* The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.

Wallis2 Wallis, B. (ed.), *Blasted Allegories - An Anthology of Writings by Contemporary Artists,* The MIT Press, Cambridge MA, 1987.

Walt1 Walther, F. E., *Arbeiten 1969-1976,* XIV. Bienal Internacional de Sao Paulo, 1977.

Walto1 Walton, K. L., "Prozirne slike; o prirodi fotografskog realizma", *Dometi* br. 9, Rijeka, 1990.

Ward1 Ward, M., *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Space of the Avant-Garde,* The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Warh1 "Vorhol" (temat), *3+4* br. I, Beograd, 1987.

Warr1 Warr, T., "Spavač", iz "Tijelo Tehnologija" (temat), *Frakcija* br. 4, Zagreb, 1997.

Wart1 Wartofsky, M. W., "Style, Fashion and Fashionableness", iz "The Liveliness of Aesthetics", iz "Analytic Aesthetics" (temat), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XLVI-Special Issue, 1987.

Watte1 Watten, B., *The Constructivist Moment – From Material Text to Cultural Poetics,* Wesleyan University Press, Middletown Conn, 2003.

Watte2 Watten, B., "Negative Examples: Theories of Negativity in the Avant-Garde", iz Watte1.

Watts1 Watts, A., "Umetnost kontemplacije", iz Belić, Z., Đurić, D., Šuvaković, M. (eds.), "Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

Wau1 Waugh, P., *Metafiction - The theory and Practice of Self-Conscious Fiction,* Routledge, London, 1984.

Wech1 *Wechsel Wirkungen : Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik.* Jonas Verlag für Kunst und Literartur GmbH, Marburg, 1986.

Weib1 Weibel, P., "O istoriji i estetici digitalne slike", iz Milošević, M. (ed.), *Alternative film-video,* Dom kulture Studentski grad: Akademski filmski cenatr i Alternative film Arhiv, Beograd, 1986.

Weib2 Weibel, P. (ed.), *U3 - 2. Trienale sodobne slovenske umentosti,* Moderna galerija, Ljubljana, 1997.

Weib3 Weibel, P. (ed.), *Die Wiener Gruppe –The Vienna Group – A Moment of Modernity 1954-1960 / The Visual Works and the Actions,* La Biennale di Venezia, Springer Wien, New York, 1997.

Weier1 Weiermair, P., "New tendencies in Austrian Art", *Studio International* 183 (944), May 1972.

Weier2 Weiermair, P., *The Hidden Image - Photographs of the male nude in the nineteenth and twentieth Centuries,* The MIT Press, Cambridge MA, 1988.

Wein1 Weiner, L., *Works from the beginning of the sixties towards the end of the eighties,* Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.

Wein2 Weiner, L., "A Translation from one Language to another", iz *Art Conceptuel I,* CAPC Musee d'art contemporain, Bordeaux, 1988.

Weinin1 Weininger, O., *Spol in značaj,* Analecta, Ljubljana, 1993.

Weiss1 Weiss, E. (ed.), *Russische Avantgarde im 20, Jahrhundert - Von Malewitsch bis Kabakov,* Museum Ludwig, Köln, 1993.

Weit1 Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics" (1956), iz Margolis, J. (ed.), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics,* Temple University Press, Philadelphia, 1987.

Welche1 Welch, E., *Art in Renaissance Italy,* Oxford University Press, Oxford, 1997.

Welchm1 Welchman, J. C., "Image and Language: Syllables and Charisma", iz Brown Turrell, J., Singerman, H. (eds.), *Individuals - A Selected History of Contemporary Art 1945-1986,* Abbeville Press Publishers, New York, 1986..

Welchm2 Welchman, J. C., "Translation/(Procession)/Transference: Joseph Kosuth and the Scene/Seen of Writing", iz Kosuth, J., *Exchange of Meaning - Translation in the Work of Joseph Kosuth,* ICC * MUHKA, Antwerpen, 1989.

Welchm3 Welchman. J.C., *Invisible Colors – A Visual History of Titles,* Yale University Press, New Haven, 1997.

Wellm1 Velmer, A. (Wellmer, A.), *Prilog Dijalektici moderne i postmoderne - Kritika uma posle Adorna,* Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1987.

Wellw1 Wellwarth, G., *The Theater of Protest and Paradox – Developments in the Avant-Garde Drama,* New York University Press, New York, 1964.

Welsch1 Welsch, W., "Postmoderna - Genealogija i značenje jednog spornog pojma", iz Kemper, P. (ed.), *Postmoderna ili borba za budućnost,* August Cesarec, Zagreb, 1993.

Welsch2 Welsch, W., "Postmodernističke perspcktive za dizajn budućnosti", iz "Postmoderna aura (V)", *Delo* br. 6-8, Beograd, 1991.

Welsch3 Welsch, W., "Transculturality. The Changing Form of Cultures Today", iz *Le Shuttle: Tunnelrealitäten Paris-London-Berlin*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1996.

Welsch4 Welsch, W., *Undoing Aesthetics*, SAGE Publications, London, 1997.

Welsch5 Velš, V. (Welsch, W.), *Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2000.

Welsch6 Velš, V. (Welsch, W.), "Transkulturalnost", *Kultura* br. 102, Beograd, 2002.

Weelsh1 Welsh, R. P., "Mondrian and Theosophy", iz Regier, K. J. (ed.), *The Spiritual Image in Modern Art*, The Theosophical Publishing House, Wheaton Ill, 1987.

Welt1 "Weltkunst - Globalkultur" (temat), *Kunstforum* bd. 118, Köln, 1992.

Welto1 Welton, D. (ed.), *Body and Flesh – A Philosophical Reader*, Blackwell, Oxford, 2001.

West1 Veston, E. (Weston, E.), "Plamen saznanja", *Umetnost* br. 66, Beograd, 1979.

Whi1 *White on White: The White Monochrome in the Twentieth Century,* Museum of Contemporary Art, Chicago, 1971.

White1 Vajthed, A. N. (Whitehead, A. N.,), *Pojam prirode,* Samostalno izdanje, Beograd, 1989

Whitecub1 "The Revenge of the White Cube?" (temat), *MJ – Manifesta Journal* no. 1, Ljubljana, 2003.

Whiter1 *Rachel Whiteread*, British Pavilon - XLVII Venice Biennale, Venice, 1997.

Whitf1 Whitford, M. (ed.). *The Irigaray Reader*, Blackwell, Oxford, 1999.

Wie1 Wiener, O., "Remarks on Some Tendencies of the *Vienna Group*", *October* no. 97, New York, 2001.

Wij1 Wijdeveld, P., *Ludwig Wittgenstein Architect*, The Pepin Press, Amsterdam, 2000.

Wild1 *Alison Wilding*, Moderna galerija, Ljubljana, 1989.

Wilh1 Wilhelmsson, H., "Holography: A new Scientific Technique of Possible use to Artists", *Leonardo* vol. 1 no. 1, Pergamon Press, Oxford, 1968.

Willet1 Willett, J., *The New Sobriety 1917-1933 / Art and Politics in the Weimar Period,* Thames and Hudson, London, 1982.

Willet2 Willett, J., *The Weimar Years – A Culture Cut Short*, Thames and Hudson, London, 1984.

William1 Williams, E. (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry,* Something Else Press, New York, 1967.

Williams1 Williams, R., *Navadna kultura – Izbrani spisi*, SH, Ljubljana, 1998.

Wills1 Wills, D., *Proteza*, Beogradski krug, Beograd, 2001.

Wilson1 Wilson, I., "Oral Communication", iz Dimitrijević, N., Dimitrijević, B. (eds.), *In Another Moment,* SKC, Beograd, 1971.

Wilson2 Wilson, I., *Section 31 Set 22,* Kunsthalle, Bern, 1984.

Wilson3 Wilson, I., "Conceptual Art", *Artforum,* New York, February 1984.

Wilsonr1 *Il Teatro di Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, La Biennale di Venezia, 1976.

Wilsonr2 "Robert Wilson" (temat), *Parkett* no. 16, Zürich, 1988.

Win1 Wingler, H. M., *The Bauhaus - Weimar Desau Berlin Chicago*, The MIT Press, Cambridge MA, 1975.

Wint1 Winters, E., "Architecture", iz Gaut, B., McIver Lopes, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001.

Wit1 Witkiewicz, S.I., "Excerpts from *New Forms in Painting and the Misunderstandings Arising Therefrom*" (1919.), iz Benson, T. O., Forgacs, E. (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

Wit2 Witkiewicz, S.I., "On *Deformation* in Pictures" (1920.), iz Benson, T. O., Forgacs, E. (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930,* LACMA, Los Angeles, 2002.

Wit3 Witkiewicz, S.I., "Aesthetic Sketches" (1922.), iz Benson, T. O., Forgacs, E. (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930,* LACMA, Los Angeles, 2002.

Wit4 Witkiewicz, S. I., "Manifesto (Festo-Mani)" (1921.), iz Benson, T. O., Forgacs, E. (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

Wit5 Witkiewicz, S.I., "Rules of the S.I. Witkiewicz Portrait-Painting Firm" (1928.), iz Benson, T. O., Forgacs, E. (eds.), *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

Witk1 Witkin, J. P. "Statement" i "Nine Photographs", *Sulfur* no. 31, Ypsilanti, 1992.

Witt1 Wittgenstein, L., *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, Oxford, 1960.

Witt2 Vittgenštajn, L. (Wittgenstein, L.), *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

Witt3 Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987.

Witt4 Vitgenštajn, L. (Wittgenstein, L.), *Opaske o bojama*, Matica srpska, Cicero, Pismo, Novi Sad, Beograd, Zemun, 1994.

Witt5 *Wittgenstein: The Terry Eagleton Script, The Derek Jarman Film*, British Film Institute, London, 1993.

Wittig1 Vitig, M. (Wittig, M.), *Lezbejsko telo*, Feministička 94, Beograd, 2002.

Wod1 Wodiczko, K., *Critical Vehicles – Writings, Projects, Interviews*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.

Wojn1 Wojnarowicz, D., "Post Card from America: X-Rays from Hell", iz *Witnesses: Against Out Vanishing*, Artists Space, New York, 1988.

Wölf1 Velflin, H. (Wölfflin, H.), *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti. Problemi razvitka stila u novijoj umetnosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1958.

Wölf2 Velflin, H. (Wölfflin, H.), *Renesansa i barok – Istraživanje o suštini i nastanku baroknog stila u Italiji*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2000.

Wollen1 Wollen, P., *Readings and Writings – Semiotic Counter-Strategies*, Verso, London, 1982.

Wollen2 Volin, R. (Wollen, R.), "Lažni kriterijum: *The New Criterion* ili kulturna politika neokonzervativizma", *Moment* br. 9, Beograd, 1988.

Wollh1 Wollheim, R., "The Work of Art as Object", iz *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge MA, London England, 1974.

Wollh2 Wollheim, R., *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London, 1987.

Wollh3 Volhajm, R. (Wollheim, R.), "Frojd i razumevanje umetnosti", iz Savić, O. (ed.), *Filozofsko čitanje Frojda*, IIC SSO Srbije, Beograd, 1988.

Wollh4 Wollheim, R., *Art and its Objects* (Second Edition), Cambridge University Press, Cambridge, 1990. Prijevod: *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002.

Wollh5 Wollheim, R., "On Formalism and Pictorial Organisation", *JAAC* vol. 59 no. 2, 2001.

Wols1 Wols, "Aphorisms" (1944.), iz Werner, H. (ed.), *Wols*, Harry N. Abrams, New York, 1965.

Wols2 Wols, *Photographien*, Goethe-Institut, nedatirano.

Wom1 "Women's Art" (temat), *Studio International* vol. 193 no. 987, London, 1977.

Woo2 Wood, P. (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven, 1999.

Woo3 Wood, P., *Conceptual Art*, Delano Greenridge Editions, 2002.

Woo4 Wood, P., "Commodity ", iz Nelson, R. S., Siff, R. (eds.), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Woo5 Wood, P., "Art of the twentieth century", iz Gaiger, J. (ed.), *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press, New Haven, 2003.

Woo6 Wood, P. (ed.), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Woo7 Wood, P., "The *neo-avant-garde*", iz Woo6.

Woo8 Wood, P., Edwards, S. (eds), *Art of the Avant-Gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Woo9 Wood, P., "The idea of an abstract art", iz Woo8.

Woo10 Wood, P., Perry, G. (eds.), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Woo11 Wood, P., "Inside the whale: an introduction to postmodernist art", iz Woo10.

Woode1 Wood, E., *Zen Dictionary*, Penguin Books, England, 1984.

Woodh1 Woodham, J. M., *Twentieth Century Design*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

Woods1 Woods, G., Thompson, P., Williams, J. (eds.), *Art without Boundaries: 1950-70*, Thames and Hudson, London, 1972.

Woodr1 *Bill Woodrow*, Moderna galerija, Ljubljana, 1989.

Wor1 *The Works of Edward Ruscha*, Hudson Hills Press New York, San Francisco Museum of Modern Art, 1982.

Worth1 "Worthless (Invaluable) – The Concept of Value in Contemporary Art" (temat), *M'ars* št. 3-4, Moderna galerija, Ljubljana, 2000.

Wri1 von Wright, G. H., *Objašnjenje i razumevanje,* Nolit, Beograd, 1975.

Wri2 von Wright, G. H., "Uzročnost i uzročno objašnjenje", iz Wri1.

Wrig1 Wright, El., Wright, Ed. (eds.), *The Žižek Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1999.

Wrigh1 Wright, E. (ed.), *Feminism and Psychoanalysis – A Critical Dictionary*, Blackwell, Oxford, 1996.

Wur1 Wurzer, W. S. (ed.), *Panorama – Philosophies of the Visible*, Continuum, New York, 2002.

Www1 www.artificialstage.com

Www2 www.avatarbodycollision.org, i www.abcexperiment.org

Www3 www.creative-catalyst.com

Www4 www.desktoptheater.org

Www5 www.hambule.co.uk/hamnet

Www6 www.intima.org

Www7 www.kunstbody.org

Www8 www.yin.arts.uci.edu/%7Eplayers

Y

Ya1 Yates, F. A., *The Ocult Philosophy in the Elizabethan Age,* ARK Paperback, London, 1979.

Yo1 Youngblood, G., *Expanded Cinema,* Dutton, New York, 1970.

You1 Young, L.M., Mac Low, J. (eds.), *An Anthology,* New York, 1963.

Mont2 La Monte Young, *Dream House 78' 17",* omot ploče, Shandar, Paris, (1968) 1973. Prijevod: Savić, M. (ed.), *Nova\minimalna muzika,* SKC, Beograd, 1977.

Yugo1 *Exposicion International Barcelona: Arte Yugolsavo*, Barcelona, 1929.

Yur1 Yurasovsky, A., Ovenden, S., *Post-Soviet Art And Architecture*, Academy Edition, New York, 1994.

Z

Zab1 Zabel, I. (ed.), *Razprte Podobe,* Szombathelyi Keptar, Szombathely i Ernst Museum, Budapest, 1989.

Zab2 Zabel, I., "Subjekt kot konstitutivna instanca slike po modernizmu", *M'ars* št. 2, Moderna galerija, Ljubljana, 1990.

Zab3 Zabel, I., *Vmesni prostor. Eseji o slikarstvu Emerika Bernarda,* KRT, Ljubljana, 1991.

Zab4 Zabel, I. (ed.), *OHO Retrospektiva,* Moderna Galerija Ljubljana, 1994.

Zab5 Zabel, I., "Poetike osamdesetih", iz "Kritika, istorija i teorija umetnosti u Sloveniji" (temat), *Projekat* br. 6, Novi Sad, 1995.

Zab6 Zabel, I., *Speculationes,* Studia humanitatis, Ljubljana, 1997.

Zab7 Zabel, I., Ilich Klančnik, B. (eds.), *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, Moderna galerija, Ljubljana, 1998.

Zab8 Zabel, I., Vrečar, M., Petrešin, N. (eds.), *Teorije razstavljanja – tečaj za kustose sodobne umetnosti*, SCCA, Ljubljana, 1998.

Zab9 Zabel, I., Španjol, I. (eds.), *75'85 Do roba in naprej – Slovenska umetnost 1975-85*, Moderna galerija, Ljubljana, 2003.

Zab10 Zabel, I., Španjol, I., Soban, T. (eds.), *85'-95': Razširjeni prostori umetnosti – Slovenska umetnost 1985-1995*, Moderna Galerija, Ljubljana, 2004.

Zag1 Zagoričnik, F. (ed.) "Antologija konkretne i vizuelne poezije u Sloveniji", *Vidik* br. 7-9, Split, 1972-73.

Zay2 Zayas, M. de, *How, When, and Why Modern Art Came to New York*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.

Zeg1 Zegers, M. (ed.), *Louis Andriessen: The Art of Stealing Time*, ARC Music, Lancs, 2002.

Zegh1 Zegher, C. de (ed.), *Martha Rosler – Position in the Life World*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

Zei1 *Zeichen im Fluss,* Museum des 20. Jahrhunderts Wien, 1990.

Zeit1 "Zeitgeist - razgovor sa Christosom Joachimidesom", iz Denegri, J., Pejić, B., Lušić, T., Prodanović, M. (eds.), "Era postmodernizma - umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.

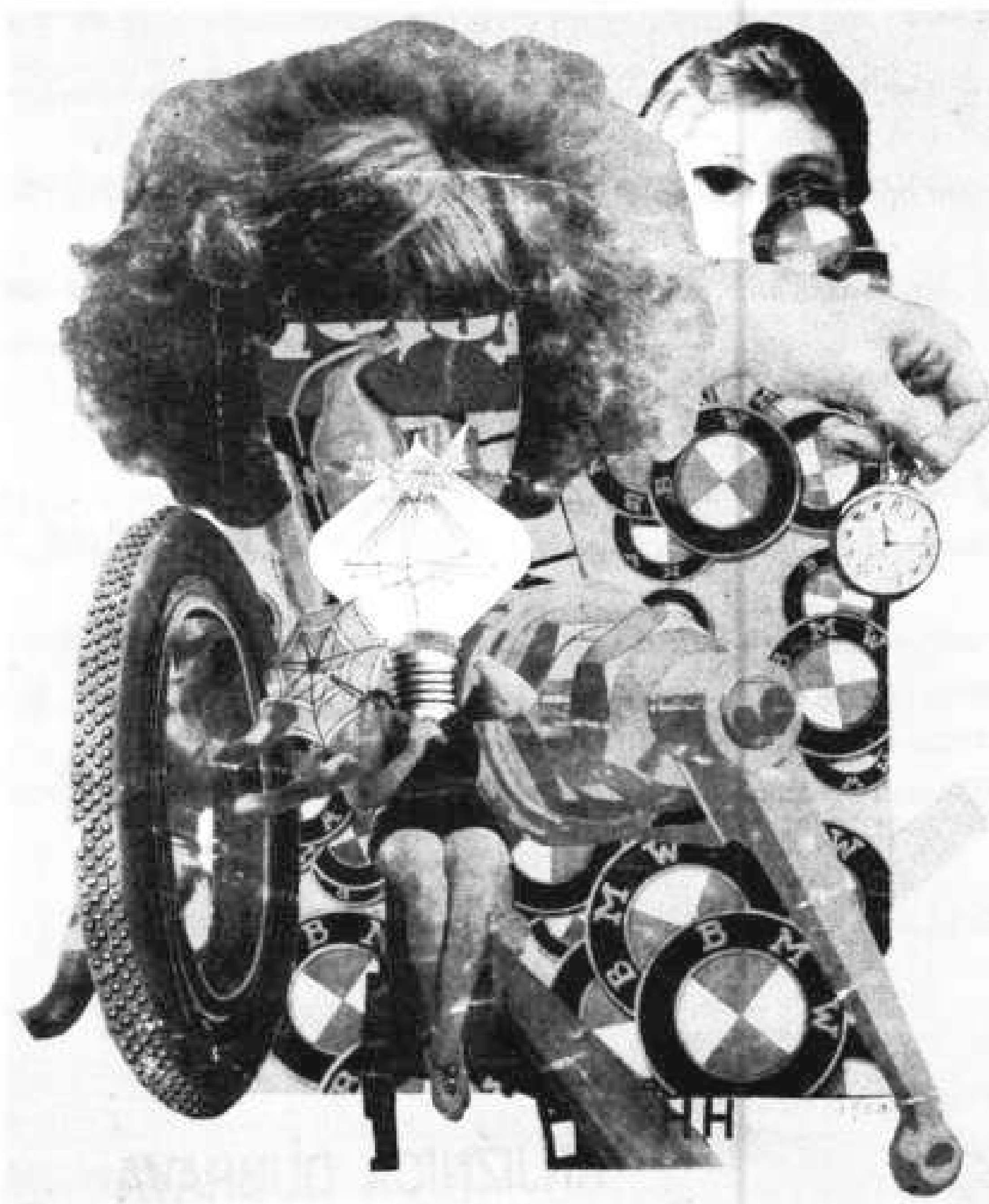
Zeitg1 "Zeitgeist" (temat), *Kunstforum* bd. 56, Köln, 1982.

Zelev1 Zelevansky, L. (ed.), *Picasso and Braque: A Symposium*, MOMA, New York, 1992.
Zem1 *Novi Hudožnici Sofija – Udruženje umjetnika Zemlja Zagreb*, Zaklada tiskarne *Narodnih novina* Zagreb, 1935.
Zen1 "Časopis *Zenit*" (temat), *Književnost* br. 7-8, Beograd, 1981.
Zer1 Zerata, M., "Erotika/estetika", *Treći program RB* br. 43, Beograd, 1979.
Zid1 Zidić, I. (pr.), *Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1972.
Zig1 Zigaina, G., *Pasolini i smrt – Mit, alkemija i semantika blistajućeg ništavila*, GZH, Zagreb, 1990.
Zn1 "Znak i simbol" (temat), *Treći program RB* br. 51, Beograd, 1981.
Zolla1 Zolla, E., *The Androgyne / Fusion of the sexes*, Thames and Hudson, London, 1981.
Zorn1 Zorn, J., "Memory and Immorality in Musical Composition", iz "The Person" (temat), *Poetics Journal* no. 9, San Francisco, 1991.
Zorn2 Zorn, J., (ed.): *Arcana - Musicians on Music*, Granary Books, New York, 2000.
Zup1 Zupančič, A., Ožbolt, J. (eds.), "Podoba Kristal" (temat), *Razprave* št. 3 *Problemi* br. 9, Ljubljana, 1988.
Zup2 Zupančič, A., *Etika realnega - Kant, Lacan*, Problemi-Razprave, Ljubljana, 1993.
Zup3 Zupančič, A., *Realno iluzije*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.
Zup4 Zupančič, A., *The Shortest Shadow – Nietzsche's Philosophy of the Two*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Zup5 Zupančič, A., "Peti pogoj: k filozofiji Alaina Badiouja", *Filozofski vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2004.
Zw1 "Zwischenbilanz II - Neue deutsche Malerei" (temat), *Kunstforum* bd. 68, Köln, 1983.

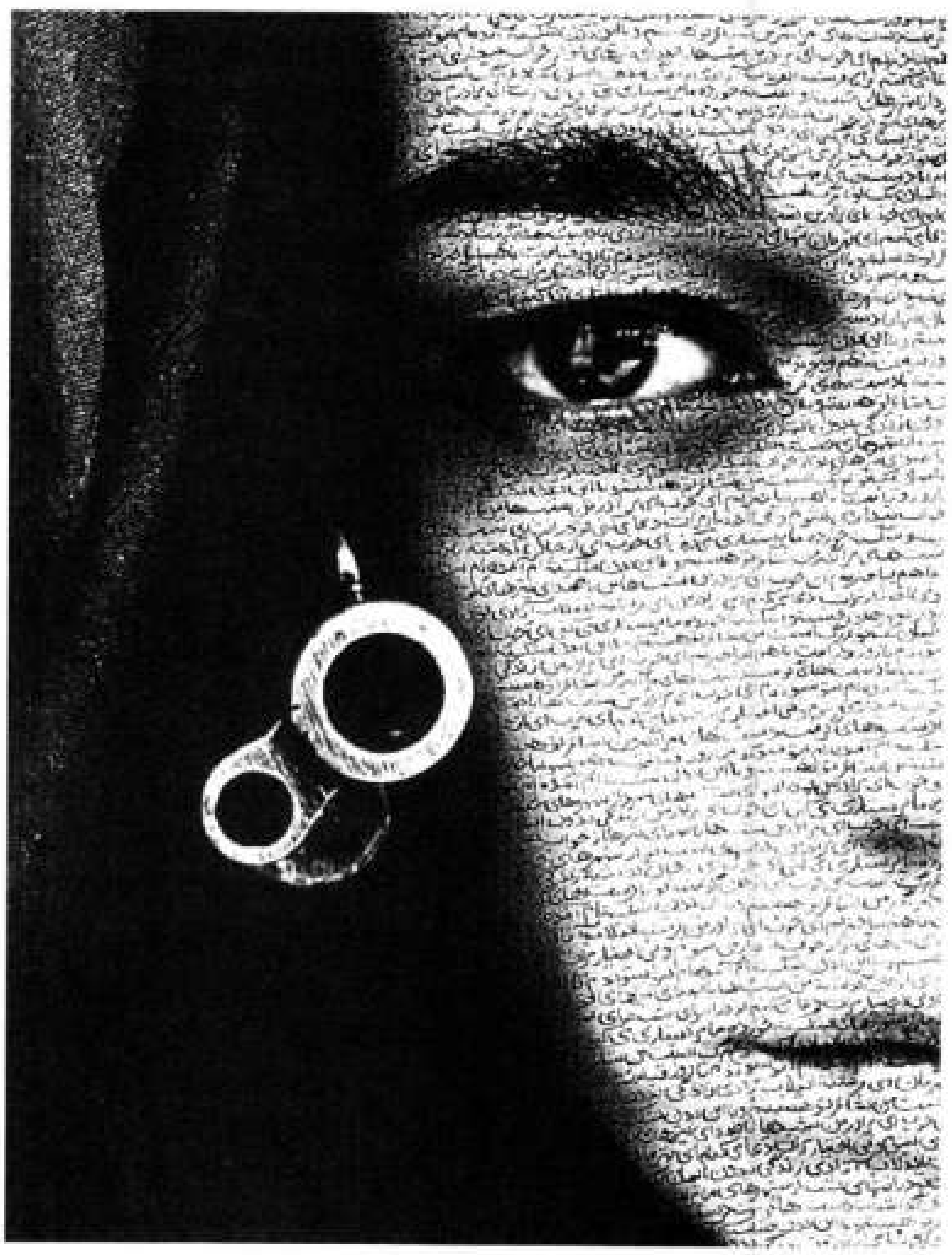
Ž

Željl *Želja in krivda. Filozofija skoz psihoanalizo IV*, Analecta, Ljubljana, 1988.
Žen1 Ženko, E., *Prostor in umetnost – Prostor med filozofijo, likovno umetnostjo in znanostjo – Leonardo da Vinci, László Moholy-Nagy in Andy Warhol*, Založba ZRC, Ljubljana, 2000.
Žen2 Ženko, E., *Totaliteta in umetnost – Lyotard, Jameson in Welsch*, Založba ZRC, Ljubljana, 2003.
Žen3 Ženko, E., "Vloga umetnosti pri poznem Lyotardu", iz "Lyotard" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003.
Žensk1 "Žensko pismo" (temat), *Republika* br. 11-12, Zagreb, 1983.
Živ1 *Stevan Živadinović Bor*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1990.
Živl Živković, Ž., *Svedočenja o avangardi*, Draganić, Beograd, 1991.
Žiž1 Žižek, S., "Marksizam-strukturalizam: pokušaj razgraničenja", iz *Marksizam - strukturalizam \ istorija, struktura*, Delo, Nolit, Beograd, 1974.
Žiž2 Žižek, S., *Znak Označitelj Pismo - Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mala edicija Ideja, Beograd, 1976.
Žiž3 Žižek, S., *Hegel in označevalec*, Analecta, Ljubljana, 1980.
Žiž4 Žižek, S., "Lacanov *povratak Frojdu*", *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982.
Žiž5 Žižek, S., *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984.
Žiž6 Žižek, S., "Ideologija, cinizem, punk", iz Žiž5.
Žiž7 Žižek, S., *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984.
Žiž8 Žižek, S., "Od *prošivenog boda* do nad-ja", iz Žiž7.
Žiž9 Žižek, S., Riha, R., *Problemi teorije fetišizma - Filozofija skozi psihoanalizo II*, Analecta, Ljubljana, 1985.
Žiž10 Žižek, S., *Pogled s strani*, Ekran, Ljubljana, 1988.
Žiž11 Žižek, S., "O Hitchcockovskem *Travelling* in nekaterih z njim povezanih zadevah", iz Žiž10.
Žiž12 Žižek, S., "Pogled kot objekt: pornografija, nostalgija, montaža", iz Žiž10.
Žiž13 Žižek, S., "Od filmske realnosti k realnemu v filmu", iz Žiž10.
Žiž14 Žižek, S. (ed.), *Hitchcock II*, Analecta, Ljubljana, 1991.
Žiž15 Žižek, S. (ed.), *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso, New York, 1992.
Žiž16 Žižek, S., *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York, 1992.
Žiž17 Žižek, S. (ed.), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.

Žiž18 Žižek, S., Salecl, R. (eds.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham, 1996.
Žiž19 Žižek, S., "Robert Schumann ali romantični antihumanizem", *Problemi* št. 3-4, Ljubljana, 1997
Žiž20 Žižek, S., *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1996.
Žiž21 Žižek, S., "The Undergrowth of Enjoyment: How Popular Culture can Serve as an Introduction to Lacan", iz Wright, El., Wright, Ed. (eds.), *The Žižek Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1999.
Žiž22 Žižek, S., "The Obscene Object of Postmodernity", iz Wright, El., Wright, Ed. (eds.), *The Žižek Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1999.
Žiž23 Žižek, S., "Fantasy as a Political Category: A Lacanian Approach", iz Wright, El., Wright, Ed. (eds.), *The Žižek Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1999.
Žiž24 Žižek, S., "Is it Possible to traverse the Fantasy in Cyberspace", iz Wright, El., Wright, Ed. (eds.), *The Žižek Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1999.
Žiž25 Žižek, S., "There is No Sexual Relationship", iz Wright, El., Wright, Ed. (eds.), *The Žižek Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1999.
Žiž26 Žižek, S., "Kant with (or against) Sade", iz Wright, El., Wright, Ed. (eds.), *The Žižek Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1999.
Žiž27 Žižek, S., Laclau, E., Butler, J., *Contingency, Hegemony, Universality – Contemporary Dialogues on the Left*, Verso, London, 2000.
Žiž28 Žižek, S., *The Fright of Real Tears – Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London, 2001.
Žiž29 Žižek, S., *Manje ljubavi – više mržnje! Ili, zašto je vredno boriti se za hrišćansko nasleđe*, Beogradski krug, Beograd, 2001.
Žiž30 Žižek, S., "Od Lenina k Kristusu in nazaj", *Problemi* št.3-4, Ljubljana, 2001.
Žiž31 Žižek, S., *Sublimni oblik ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002.
Žiž32 Žižek, S. *Welcome to the Desert of the Real*, Verso London, 2002.
Žiž33 Žižek, S., Rothenberg, M.A., Foster, D. (eds.), *Perversion and the Social Relation*, Duke University Press, Durham, 2003.
Žiž34 Žižek, S., *Organs without Bodies – Deleuze and Consequences*, Routledge, New York, 2004.
Žiž35 Žižek, S., "Can Lenin Tell Us About Freedom Today?", iz Badovinec, Z., Misiano, V., Zabel, I. (eds.), *7 Sins : Ljubljana – Moscow : Arteast Exhibition*, Moderna galerija, Ljubljana, 2004.
Žmeg1 Žmegač, V., *Književnost i glazba - intermedijalne studije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 2003.



KAZALO



POPIS POJMOVA

Errata corrige

na str. 100 umjesto Zilligua - Zilliga
na str. 101 umjesto Raily - Riley
na str. 104 umjesto Andreissen - Andriessen
na str. 104 umjesto Schneckner - Schechner
na str. 335 umjesto Loth - Lhote
na str. 452 umjesto K. H. Lille - C. H. Lille
na str. 581 umjesto N. Rosental - M. Rosenthal
na str. 607 umjesto Minc - Mine
na str. 609 umjesto Stensli - Stenslie

Ilustracije

predlist: Marcel Duchamp: *Urinoir,* 1917.
str. 6 Vladimir Tatljin: *Spomenik Trećoj internacionali,* 1919.
str. 32 Joseph Kosuth: *Titled (Art as Idea as Idea),* 1967.
str. 694 Man Ray: *Monument à D.A.F. de Sade,* 1933.
str. 810 Hannah Höch: *Das schöne Mädchen,* 1920.
str. 844 Shirin Neshat, *Speechless,* 1996.
zalist lijevo Orlan: *Omnipresence,* 1993.
zalist desno Oleg Kulik, *I Bite America and America Bites Me,* 1997.



ISBN 953-7159-04-3
9 789537 159047